



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



PUBLIKATIONEN
DER
**INTERNATIONALEN MUSIK-
GESELLSCHAFT**

BEIHEFTE

0 VI.

**ÜBER DIE ABWEICHENDE BEDEUTUNG
DER LIGATUREN IN DER MENSURALTHEORIE
DER ZEIT VOR JOHANNES DE GARLANDIA.**

**EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER ALTFRANZÖSISCHEN TONSCHULE
DES XII. JAHRHUNDERTS**

VON

✓
c **WALTER NIEMANN.**

1876 -



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1902.

Publikationen
der
Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Heft VI.

**Niemann, Walter, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der
Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia.**



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902.

Über die abweichende Bedeutung
der
Ligaturen in der Mensuraltheorie
der Zeit vor Johannes de Garlandia.

Ein Beitrag
zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule
des XII. Jahrhunderts.

Von

Walter Niemann,
Dr. phil.



LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1902.



ML174 100
N671

1916

Meiner lieben Mutter.

Inhalt.

Einleitung.

Seite

Einführung in die zu behandelnde Periode der Musikgeschichte 1

Hauptteil.

Darstellung der wichtigsten musiktheoretischen Lehren der vorgarlandischen Zeit nach dem Traktat des Anonymus 4.

Kapitel I. Die Lehre von der Ausprägung der Modi in Ligaturen nach den Traktaten des Anonymus 4, Garlandia, Franco und Odington 8

Kapitel II. Die Lehre von den unregelmäßigen Modi 90

Kapitel III. Die Lehre von der Diminuierung größerer Notenwerte in den Modis durch *currentes*; im Anschluß daran kurzer Überblick über die Hauptformen der für diese Lehre besonders heranzuziehenden weltlichen Vokal- und Instrumentalmusik 98

Schluss 122

Anhang.

Versuch einer fehlerfreien Übertragung zweier, der Zeit vor Joh. de Garlandia angehörender Tonsätze aus dem Kodex *H. 196* der medizinischen Fakultät zu Montpellier nebst kritischer Analyse derselben 126

Einleitung.

Eine der wichtigsten Thatsachen der gesamten Musikgeschichte ist das erstmalige Auftreten selbständiger Polyphonie im Laufe des 12. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu den dieselbe vorbereitenden Gesangsmanieren eines mehrstimmigen Vortrages des gregorianischen Chorals, wie sie uns unter dem Namen Organum und Fauxbourdon bekannt sind, bethätigt sich diese neuaufkeimende Mehrstimmigkeit an freien Kunstformen, in denen von einem sklavischen Anklammern aller Stimmen an den zu Grunde gelegten Cantus firmus nicht mehr die Rede sein kann. Unter dem Namen *Discantus* hatte sich freilich diese Mehrstimmigkeit in ihren ersten Stadien als improvisierter Discantus (*Déchant sur le livre*, *Contrappunto alla mente*) noch nicht zu irgend einer Selbständigkeit durchzuringen vermocht. Allerdings zeigte der einfache Déchant gegenüber dem Organum und Fauxbourdon bereits eine wesentliche Fortbildung in seinem Prinzip absoluter Gegenbewegung; doch bedurfte auch er ebensowenig wie die beiden andren Kunstformen der Notierung, sondern konnte jederzeit von den Sängern extemporiert werden.

Erst im 12. Jahrhundert wurde das zwar feste, aber rohe Fundament gelegt, auf welchem das ganze Prachtgebäude moderner Polyphonie sich erheben sollte: der Discantus trat in die Periode seiner Selbständigkeit ein. Mit der melodischen Freiheit verband sich bald die rhythmische Bewegung; auch seine Aufzeichnung wurde seit dieser Zeit notwendig, da allmählich die einzelnen Stimmen eine vom Cantus firmus verschiedene Rhythmisierung zu erhalten pflegten.

Dieser neuentstandene Déchant bildet also gewissermaßen das Mittelglied zwischen den schematischen Vortragsmanieren eines Organum, Fauxbourdon oder Déchant sur le livre und der Musik der späteren, durch ihn gezeitigten, ausgebildeten Mensuraltheorie und sogenannten Mensuralnotenschrift.

Der Ort, wo sich dieser hochwichtige Umschwung vollzog, war — das läßt sich mit größter Wahrscheinlichkeit behaupten — Paris. Hier begann sich in der letzten Hälfte des 11. oder im Anfang des 12. Jahrhunderts eine Tonschule zu entwickeln, die wir die Pariser oder altfranzösische nennen wollen. Ihre Disziplinen waren von streng abge-

geschlossenem Charakter, und die ihr angehörenden Meister übten als schaffende Künstler und Lehrer den größten Einfluß auf das gesamte Abendland aus. Über 300 Jahre bestehend, bot sie am Ende ihrer Blütezeit im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts eine solide Grundlage für die auf ihr weiterbauende englische und insbesondere die alle Künste des Kontrapunkts pflegende niederländische Schule dar, deren staunen-erregende Beherrschung aller technischen Mittel der Vokalkomposition früher, ehe man von der Existenz einer vorbereitenden Pariser Tonschule Kenntnis hatte, mit Recht als etwas Unbegreifliches erschien. Coussemaker, der um die Erschließung mittelalterlicher Musikgeschichte große Verdienste hat, teilt die gesamte altfranzösische Tonschule in folgende, von uns zeitlich etwas veränderte und ausführlicher charakterisierte Perioden ein (wobei die erste Periode, da man in ihr von den Spuren einer in sich geschlossenen Tonschule noch nicht mit Gewißheit reden kann, allerdings besser ganz zu streichen wäre):

A. Ältere Pariser Tonschule.

[*Ars antiqua.*]

- I. 1070—1100. Die Periode ihrer ersten Entwicklung (Hucbald und seine Nachfolger).
- II. 1100—1160. Die erste Blütezeit unter ihren größten Komponisten Leoninus und Perotinus (Magnus), beide wohl in kurzem Abstände einander folgend; dritter Meister: Thomas de S. Juliano (Parisius antiquus). Der Gebrauch musikalischer Wertzeichen nimmt zu; die ganze Theorie aber, insbesondere die Notenschrift, zeigt in ihrer mangelhaften Entwicklung noch alle Merkmale einer Übergangszeit.
- III. 1160—1200. Die Periode großer Verbesserungen in der Notenschrift. Hervorragender Theoretiker, der sich wohl auch praktisch bethätigte: Robertus de Sabilone. Ihrer Theorie nach, welche zwar schon wesentliche Fortschritte, jedoch noch nicht die endgültige Fixierung der Notenwertzeichen aufweist (wie Coussemaker meint), gehören in diese Periode noch der allerdings erst kurz vor die beiden Franco zu setzende ältere Johannes de Garlandia (ca. 1190—1240), sowie Petrus de Cruce (ca. 1220) und Pseudo-Aristoteles¹⁾.

1) Pseudo-Aristoteles, [Lambertus? vgl. S. 13³.] um 1230, muß wohl der Pariser Tonschule zugezählt werden, umsomehr, als ein Manuskript seines *Tractatus de musica* auf der Pariser kgl. Bibliothek gefunden wurde. Wir haben ihn der dritten

IV. 1200—1300. Die franconische Periode. Ihre hauptsächlichsten Vertreter: Franco von Cöln (ca. 1240), sowie der ungleich bedeutendere Franco von Paris (ca. 1230), ferner Hieronymus de Moravia (ca. 1250), Theobaldus Gallicus, Simon de Sacalia, Johannes de Grocheo (ca. 1280, höchstwahrscheinlich in Paris), sowie außerhalb dieser Stadt: Johannes de Burgundia, Johannes le Fauconer, Petrus Picardus (ca. 1250). Das Übergangssystem in der Notenschrift weicht einer klaren, endgültigen Fixierung der Notenwertzeichen¹⁾.

B. Jüngere Pariser Tonschule.

[*Ars nova.*]

V. 1300—1370. Die Periode der *Ars nova*, eines Wendepunktes in der Musikgeschichte.

Für die bereits lange als Discantus geübte, kontrapunktische Schreibweise kommt als neue Terminologie der Name *Contrapunctus* auf, und zwar zuerst in den Traktaten des Johannes de Muris [de Francia] und Philipp de Vitry.

Ende des 13. Jahrhunderts werden die für die Folgezeit einstweilen ausreichenden, kleinsten Notenwerte *Minima* und *Semiminima* den größeren beigelegt. Die noch der Pariser Tonschule angehörenden, bedeutendsten Repräsentanten der *Ars nova* sind: der jüngere Johannes de Garlandia (ca. 1300), Johannes [Julianus] de Muris [de Francia]²⁾ (ca. 1275—1350), Philipp de Vitry [Parisiensis] (ca. 1290—1365), sowie Guilelmus de Mastodio, Tapissier, Carmen, Césaris u. v. a.³⁾

Periode als einen in der Ausbildung der Notenschrift weit fortgeschrittenen, aber durchaus selbständigen Vorläufer Franco's einzureihen.

1) Als direkter oder jedenfalls indirekter Schüler der Pariser Tonschule ist der vierten Periode noch der im wesentlichen auf Franco's Standpunkte stehende, ausgezeichnete englische Mensuralschriftsteller Walter Odington (ca. 1250—1320) zuzurechnen.

2) Der um dieselbe Zeit lebende Johannes de Muris [*Normannus*] ist durchaus konservativ gesinnt und steht noch auf dem Boden franconischer Theorie.

3) Eine umfangreiche Liste aller bedeutenden, französischen Komponisten der *Ars nova* im 14. Jahrhundert giebt Coussemaker nach dem Bericht des Martin le Franc (1440) auf Seite 10, 11 seines Werkes: *Les harmonistes du XIV^e siècle.* (Lille, 1869.)

Die letzte Periode steht nicht mehr ganz unter der Herrschaft des Königshauses Capet (987—1328), sondern zum Teil unter der des kunstliebenden Hauses Valois (1328—1515). Die Capetinger hatten ihre bleibende Residenz in Paris aufgeschlagen. Leider finden wir in den Büchern der Chronisten über die trotz schlechter sozialer Zustände anscheinend sehr rege Pflege der Musik unter diesem Königshause arge Lücken; insbesondere fehlen uns darüber vom Tode des frommen, musikliebenden Sohnes Hugo Capet's an, Robert's II. des Heiligen († 1031), des mutmaßlichen Komponisten der Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus*, bis auf König Philipp II. (1180—1223) jegliche Nachrichten. Trotzdem bleibt gerade der dazwischenliegende Zeitraum ein höchst wichtiger für die Musikgeschichte. Einmal vollzog sich in ihm die Trennung der *musica mensurata*, der streng gemessenen Musik, von der *musica plana*; letztere bewegte sich als ritueller, stets einstimmiger Kirchengesang zwar nicht in einem Einerlei gleichlanger Töne fort, sondern folgte nach dem Zeugnis aller frühmittelalterlichen Autoren dem freien, natürlichen Rhythmus der Text-Deklamation und wurde erst nach Aufkommen der Mensuralmusik zu einem in gleichlangen Noten dahinschreitenden Gesang.

Ein zweites wichtiges Faktum bildet als eine Folge des ersten die Herausbildung der sogenannten Mensuralnotenschrift; beides revolutionäre Umwälzungen, die sich aller Wahrscheinlichkeit nach gerade von Paris verbreiteten.

Paris war durch seine im Jahre 1206 gegründete Hochschule eine geistige Centrale geworden. Diese wurde, dem im 12. Jahrhundert mächtig gesteigerten wissenschaftlichen Aufschwung Rechnung tragend, bald die Musteranstalt für alle später gegründeten abendländischen Universitäten und eine gefährliche Rivalin der besonders auf juristischem Gebiet hochberühmten, gleichzeitig blühenden Bologneser Hochschule (gegr. 1088); die meisten der oben angeführten Meister der Pariser Tonschule wirkten an ihr als Lehrer in der Musikwissenschaft¹⁾.

Die mangels ähnlicher Berichte für uns chronologisch maßgebende Aufzählung der Hauptvertreter dieser Tonschule bis auf Franco findet sich in einem von Coussemaker als Anonymus quartus in seinem Sammelwerk *Scriptores de musica medii aevi* (4 Bde. 1866—1876.) im ersten Bande S. 327 ff. abgedruckten Traktat *De mensuris et discantu*, welcher sieben große Kapitel umschließt²⁾. Dieser, von einem dem

1) In weit umfassenderem Maßstabe als an den Universitäten wurde die Musikpraxis im Mittelalter an den *Maitrises* (Chorschulen aller größeren Kirchen), deren Leiter den Titel *Maitre de chapelle* führte, und den Hauptcentren wissenschaftlicher Musikpflege, den zahlreichen Abteien (besonders Benedictiner und Cluniacenser-) in Frankreich gelehrt.

2) Zwei Handschriften des Traktates liegen unter den Signaturen 4909 und Royal Mss. 12, C. VI auf dem Londoner britischen Museum.

geistlichen Stande angehörenden Engländer verfaßt, bildet für alle Forschungen auf dem Gebiete der Musikgeschichte des 12. und 13. Jahrhunderts die wichtigste Quelle.

Neben jenen französischen Meistern erwähnt dieser Anonymus noch mehrere englische, so einen »englischen« Thomas, der einiges nach englischer Manier und Notation lehrte, ferner als Zeitgenossen der beiden Frankonen, die Engländer Johannes (filius Dei), Makeblite von Winchester und Blakesmith vom Hofe Heinrich's III., denen fürs 13. Jahrhundert noch Robert Brunham, W. de Duncaster, Robert Trowell, Adam de Durham und der Mönch von Reading, John Fornsete (um 1220), Komponist des bekannten sechsstimmigen Doppelkanons *Sumer is icumen in*, der als bedeutendstes Monument des weltlichen Discantus gelten darf, anzuschließen wären.

Durch die besonders rühmende Hervorhebung der letztgenannten Meister wird, abgesehen davon, daß die Handschrift des Traktats in England aufgefunden wurde, die Annahme der englischen Herkunft seines Verfassers bestärkt und gerechtfertigt. Aus dem Fehlen aller Notenbeispiele im Text und gewissen äußeren Eigentümlichkeiten (häufigen Anreden an die Schüler, umständlichen, die fehlenden Notenbeispiele ersetzenden Beschreibungen der Konstruktion von Ligaturen u. s. w.) kann geschlossen werden, daß wir es wohl mit einer Aufzeichnung seiner Lehre durch einen seiner Schüler — vielleicht nach dem Diktat des Meisters¹⁾ zu thun haben; wo der Anonymus gelehrt hat, ob zu Paris, oder in England, läßt sich mit Sicherheit nicht mehr bestimmen.

Besonders wertvoll wird der Traktat, dessen reichen Inhalt Gustav Jacobsthal in seiner »Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts« (Berlin, 1871) trotz seiner Wichtigkeit leider übergeht, für uns dadurch, daß er überreich an interessanten historischen Notizen ist. In mehreren Kapiteln giebt er einen ausführlichen Bericht über den Stand der Musik-Theorie und -Praxis in jener ersten Blütezeit der Pariser Tonschule, zur Zeit des Leoninus und Perotinus²⁾ (II. Periode), sodaß wir

1) Vgl. Coussemaker, *Ser. I*, S. 339: »dictabitur«.

2) An dieser Stelle halten wir es für nicht unangebracht, dem Schauplatz des Wirkens dieser beiden größten Meister der altfranzösischen Schule einige Worte zu widmen. In allen musikhistorischen Werken von Coussemaker an, welche der Pariser Schule überhaupt Erwähnung thun, finden wir die Notiz, daß jene beiden Männer Chormeister an der Pariser Notre-Dame Kathedrale gewesen seien, in gleicher Weise ihr Amt als Diskantisten, Chormeister, Komponisten, und (z. B. Leoninus) Organisten ausübend, wobei sich die Autoren auf folgenden Passus in der bekannten, musikhistorischen Skizze des Anonymus 4 (Coussemaker, *Ser. I*, S. 342) stützen: *Liber vel libri Magistri Perotini erant in usu usque ad tempus Roberti de Sabillone, et in choro Beatae Virginis Marie ecclesie Parisiis, et a suo tempore usque ad hodiernum diem simili modo.*

Der Name der Kirche könnte vielleicht die Meinung erwecken, daß

durch eingehende Untersuchungen den Schleier, welcher noch in vieler Hinsicht über jenem hochwichtigen Abschnitt der Musikgeschichte liegt, wenigstens einigermaßen zu lüften im stande sind.

In seinen Äußerungen über Details damaliger Musikpraxis dürfte uns allerdings noch manches lange unverständlich bleiben, zumal uns unglücklicherweise von Denkmälern der Instrumentalmusik aus jener Zeit nichts erhalten blieb.

jene beiden Meister schon an der uns wohlbekannten, herrlichen *Notre-Dame* Kathedrale thätig gewesen seien. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Bei der eminenten Wichtigkeit, welche diese Kirche in der Entwicklung der Pariser Tonschule für sich beansprucht, scheint es uns an der Zeit, diesen Irrtum zu berichtigen und in ganz kurzen Zügen die Geschichte des Kirchenbaus zu skizzieren.

Von ca. 860—1160 standen auf demselben Platze, auf dem sich heute *Notre-Dame* erhebt, zwei kleine Kirchen: *St. Etienne Martyr* und *Sainte Marie* (oder *Eglise de la Vierge*). Auf die letztgenannte Kirche — gegenüber *Notre-Dame* allerdings von verschwindend kleinen Dimensionen — kann sich aber nur die obige Notiz des An. 4 beziehen, wie wir gleich sehen werden. Ungefähr im Jahre 1140 ließ Etienne de Garlande (!) bedeutende Umbauten an ihr vornehmen. Im Jahre 1160 faßte Maurice de Sully den Plan, beide Kirchen zu einer einzigen zu vereinigen und befahl, den Bau der heutigen *Eglise Notre-Dame (Sainte Marie)* in Angriff zu nehmen. Die Hauptepochen ihres ca. 170 Jahre in Anspruch nehmenden Baues sind folgende:

1163 Grundsteinlegung durch Papst Alexander III.

1177 Vollendung des Chors und der Absiden.

1183 Weihe des Hauptalters.

1186 Von diesem Jahre an wird der Gottesdienst gewöhnlich im Chore abgehalten.

1196 Maurice de Sully †, Fortsetzung des Baues unter Endes de Sully.

1218 Beginn des Baues der großen (West-)Fassade und der Vorderschiffe. Zerstörung der alten *Eglise St. Etienne*.

1223 Vollendung der Fassade.

ca. 1260 Vollendung der beiden Türme; Bau der Süd- und Nordportale.

bis ca. 1330 Vollendung aller den Chor umgebenden Kapellen.

[Weitere Details siehe bei Viollet-le-Duc »*Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*«, I, 285ff und V, 189. Jules Gailhabaud, Denkmäler der Baukunst III; Franz Kugler, Geschichte der gotischen Baukunst (Stuttgart, 1859), S. 46. Die Hauptquelle, der *Itinéraire archéologique de Paris* des Baron De Guilhermy (Paris, 1855), stand mir leider nicht zu Gebote.

Hiernach können also Leoninus und Perotinus, falls wir ihre Lebenszeit nicht um ein Bedeutendes später setzen wollen, was aber allem Folgenden widersprechen würde, nur an jener alten *Eglise de Sainte-Marie (de la Vierge)* gewirkt haben. Der auffallende Einschnitt in der Periodisierung des perotinischen Zeitraumes durch Anon. 4 bei Robertus de Sabilone, sowie das immerhin etwas ungewöhnliche zweimalige *et* im lateinischen Text dürfte vielleicht dahin zu deuten sein, daß Robert de Sabilone der erste Chormeister an der neuen *Notre-Dame* Kathedrale wurde; es müßte somit sein Wirken zwischen 1180 und 1200 zu setzen sein.

Eine noch genauere Präzisierung der Lebenszeit dieser Meister ist leider mangels aller andren Dokumente zur Stunde unmöglich.

Cousse-maker setzt die Abfassung des Traktats zwischen die Jahre 1189 und 1215, auch Oswald Koller schließt sich seiner Ansicht an; neuere umständliche Untersuchungen durch Dr. Madden, den Custos des British Museum zu London, sowie gelegentliche Bemerkungen im Texte selber haben jedoch die Zeit seiner Entstehung um 1275 festgelegt.

Somit ragt er noch in die Zeit der beiden Franco hinein, wenngleich er ihre Lehre — wie es bei der mangelhaften Kommunikation im Mittelalter leicht möglich war — anscheinend nicht kennt. Er zählt also zu Zeitgenossen Musikgelehrte wie Walter Odington, die beiden Franco, Johannes de Garlandia I, Marchettus von Padua, Abt Engelbert von Admont, Elias Salomonis u. a.

Wollen wir von der Entwicklung der Musiktheorie in der perotinischen Epoche ein möglichst klares Bild erhalten, so bietet uns der Traktat des Anonymus 4 genügendes Material dar. Von besonderer Wichtigkeit aber ist für diesen Zweck die Kenntnis der ausführlich von ihm abgehandelten älteren Lehren.

- 1) von der Ausprägung der Modi in Ligaturen,
- 2) von den unregelmäßigen Modis.
- 3) von der Diminuirung größerer Notenwerte in den Modis durch *currentes*.

Für ein Studium der beiden letztgenannten Lehren, die, gleich der ersten, bisher noch nicht ausführlich dargestellt wurden, bildet der Traktat überdies die einzige Quelle.

Diese drei musiktheoretischen Lehren an der Hand rekonstruierter Notenbeispiele, die im Traktat durchweg fehlen, eingehend zu untersuchen und der Vergessenheit zu entreißen, möge im Folgenden unsre Aufgabe sein; zugleich soll damit ein Versuch gemacht werden, aus den Ergebnissen unsrer Studien eine zuverlässige Handhabe zur fehlerfreien Entzifferung der uns aus jener Glanzzeit der altfranzösischen Tonschule erhaltenen Denkmäler der Tonkunst zu gewinnen, deren Voraussetzung aber die aus der Darstellung jener Lehren mit unbezweifelnder Gewißheit sich ergebende abweichende Bedeutung der Ligaturen in der vorgarlandischen Mensuraltheorie bildet.

Hauptteil.

Kapitel I.

Ehe wir an eine Darstellung der ersten Lehre herantreten, wird es nötig sein, den Begriff des *Modus* in der mittelalterlichen Musiktheorie näher zu erklären. Die *Modi* sind mit den antiken Metren zwar nicht identisch, aber diesen so ähnlich, daß ihre bewußte Ableitung aus ihnen ganz außer Frage steht.

Bereits in den ersten Jahrhunderten n. Chr. verstand man, abweichend vom Altertum, in welchem die Rhythmik selbstverständlich als ein der Metrik untergeordneter Begriff galt, unter Rhythmik die einfach accentuierende, nicht metrisch gebaute, sondern lediglich die Silbenzahl und Wort-Accentuation im Auge behaltende Volks-Poesie, die bereits vom 9. Jahrhundert an gewissermaßen als notwendiger Ersatz für die wenig kunstvolle Form unabänderlich den Reim (*consonantia*) aufnahm. Der Begriff *Metrik* bedeutete aber nun die Anwendung der ihr eigentlich übergeordneten, jedoch unlogischerweise als gleichberechtigt gegenübergestellten Rhythmik auf Längen und Kürzen, alle Quantitäts-Verhältnisse der Sprache, kurz: auf die Kunst-Poesie. Das Mittelalter vertauschte wieder beide Begriffe, indem es diese gereimte Kunst-Poesie, und zwar einzelne Verszeilen oder häufiger ganze Gedichtstrophen unter dem Sammelnamen »Rhythmus« begriff. Trotzdem beließ es der nun Rhythmik genannten, der alten Metrik identischen Disciplin dieselbe Stelle im System, wie z. B. die als eine kurze Abhandlung über Metrik zu definierenden *Regule de rithmis*¹⁾ aus dem 12. Jahrhundert beweisen.

Um so anerkennenswerter ist es, wenn Walter Odington (ca. 1250 bis 1320) noch ein gutes Verständnis des Wesens der alten Metrik zeigt, und die direkte Ableitung der mittelalterlichen *Modi* aus ihr in den Worten: *Longa autem ad priores organistas duo tantum habuit tempora, sic de metris* deutlich ausspricht, ja sogar jeden *Modus* mit seinem zugehörigen *Metrum* vergleicht. Bekanntlich unterschieden die Griechen, deren rhythmische Theorie eine der Poesie, Musik und Orchestik gemeinsame,

1) Fr. Zarncke, »Zwei mittelalterliche Abhandlungen über den Bau rhythmischer Verse,« abgedruckt in den Sitzungsberichten der kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Bd. XXIII, 1871.

und bei aller scheinbaren Einfachheit dennoch äußerst interessante und hochentwickelte war, sogenannte *πόδες*, Versfüße, d. h. aus Längen und Kürzen gemischte rhythmische Motive, welche sie dann weiterhin zu rhythmischen Gliedern, den sog. Metren, vereinigten, nämlich:

— ∪	Trochaeus	} <i>Γένος διπλάσιον</i> ¹⁾
∪ —	Iambus	
— ∪ ∪	Dactylus	} <i>Γένος ἴσον</i>
∪ ∪ —	Anapaestus	
— ∪ —	Creticus (Päon)	<i>Γένος ἡμιόλιον</i>

resp. die aus Auflösung der Längen in zwei Kürzen entstehenden Prokeleusmaticus und Tribrachys. Etwas ganz Ähnliches finden wir in den zuerst im 12. Jahrhundert auftauchenden Modi²⁾ wieder, die mit dem ausgesprochenen Zweck einer musikalischen Wiedergabe der für das gesamte Mittelalter so charakteristischen streng rhythmischen Verse und in engster Anlehnung an jene oben erwähnten Metren aufgestellt wurden.

Ebenso wie die Griechen, welchen der Begriff des heutigen Taktes zwar fremd war, die aber trotzdem durch Unterscheidung von Thesis (heutiger »schwerer Taktteil«) und Arsis (heutiger »leichter Taktteil«) das richtige Gefühl des modernen Taktes in sich trugen, — ebenso gingen die mittelalterlichen Musik-Theoretiker unter dem Banne der Einwirkungen halbverstandener antiker Metrik nicht von dem Begriff *Takt* (d. h. einem mit beliebig vielen kleineren Zeiteilen von jedesmal gleicher Wertsumme gefüllten Zeitabschnitt) aus, sondern bezeichneten die Ordnung von Längen und Kürzen mit dem Worte *Modus*. Daß die Musik-Theoretiker des 12. und 13. Jahrhunderts wieder auf griechische Kunstlehren zurückgriffen und diese in ihrem Sinne weiterzubilden suchten, diese Tatsache kann uns im Hinblick darauf, daß es ein Charakteristikum des Mittelalters war, alte Formen zu übernehmen und sie sich durch weitere Ausbildung zu assimilieren, nicht wunder nehmen. War doch die Zeit der Herausbildung der Modi jene klassische Periode der Scholastik, in der Aristoteles mit unbeschränkter Autorität das geistige Leben wieder beherrschte, in welcher Männer wie Albertus Magnus, Bonaventura, Thomas von Aquino, Duns Scotus, Roger Baco — die drei letztgenannten Zierden der Pariser Hochschule im 13. Jahrhundert — lehrten.

Die nach der freieren Rhythmik des alten Kirchengesangs — über

1) Trochaeus und Iambus sind die in der mittelalterlichen Poesie gebräuchlichsten Metren.

2) Anonymus 4 definiert den Begriff des Modus mit den Worten: *Modus vel maneries vel temporis consideratio est cognitio longitudinis et brevitatis meli sonique.*

Die klarste und bündigste Definition giebt Walter Odington (Coussemaker, Scr., I, 238): *Modus est longarum et brevium ordinalis processio, ut cum cantus procedit per longam et brevem.*

deren Verfall allerdings schon seit dem 9. Jahrhundert viele Stimmen laut wurden —, hereinbrechende mehr schematische Vortragsweise, welcher den damals aufgekommenen Unterschied zwischen *musica mensurata* und *musica plana* erst so recht deutlich machte, scheint auf den ersten Blick eine große Gefahr der Verknöcherung und Pedanterie heraufzubeschwören. Nun konnte man aber durch eine, sonst dem Modus nicht zukommende Pause einen Übergang aus dem einen in den andern ermöglichen. Dieses rhythmische Belegungsmittel wurde von den damaligen Komponisten sehr häufig benutzt¹⁾. Der Anonymus 7 Coussemaker's, einer der ältesten um 1200 schreibenden Mensuralschriftsteller, kennt diese Freiheit noch nicht; bei ihm hängt also die Melodie noch sehr vom einmal gewählten Modus ab, der in allen Stimmen möglichst festgehalten wird. Nur gewissen Modis gestattet er, in gewisse andre umzuspringen. Dagegen geben Garlandia, unser Anonymus 4, der Karlsruher Dietricus²⁾, sowie vor allem Franco dieses Übertreten von einem Modus in den anderen völlig frei.

Indem man ferner absichtlich diese Reihen mit zahlreichen Pausen durchsetzte, vermochte man eine große Mannigfaltigkeit des rhythmischen Aufbaues zu wahren. Bezeichnet man die Länge der metrischen Reihen in der Notenschrift mit einer im ersten und zweiten Modus zweizeitigen, in den übrigen dreizeitigen Longa ■, die Kürze mit einer im ersten, zweiten und sechsten Modus einzeitigen, im dritten und vierten ein- und zweizeitigen Brevis ■³⁾, so ergibt sich folgendes Bild:

<i>Primus modus (trochaicus)</i>	■ ■ ■ ■ ■	etc. (— ∪ — ∪ — etc.)
<i>Secundus modus (iambicus)</i>	■ ■ ■ ■ ■	etc. (∪ — ∪ — ∪ — etc.)
<i>Tertius modus (dactylicus)</i>	■ ■ ■ ■ ■ ■ ■	etc. (— ∪ — ∪ — ∪ — etc.)
<i>Quartus modus (anapaestus)</i>	■ ■ ■ ■ ■ ■ ■	etc. (∪ — ∪ — ∪ — etc.)
<i>Quintus modus (spondaicus)</i>	■ ■ ■ ■ ■ ■ ■	etc. (— — — — etc.)
<i>Sextus modus (pyrrhon.)</i>	■ ■ ■ ■ ■	etc. (∪ ∪ ∪ ∪ etc.)

Bei der Übertragung dieser Modi in unsre moderne Notenschrift dürfen wir aber nicht vergessen, daß das 13. Jahrhundert die absolute Beschränkung auf den dreiteiligen (Tripel-)Takt mit der Brevis als Takteinheit zeitigte. Erst im 14. Jahrhundert nahm man den zweiteiligen Takt, welcher vor Entstehung der Mensuraltheorie selbstredend der gewöhnlichere war, ja sogar in den aus der Zeit ihrer ersten Entwicklung

1) Vgl. Hieronymus de Moravia (Couss., Scr., I, S. 90) *variatio modus fastidium tollit et ornatum inducit* und Anonymus 4 (Couss., Scr., I, S. 328). *Et nota, quod quandoque fiunt admixtiones, mediante pausatione, quandoque sine, quod videtur esse et non esse.*

2) Vgl. Hans Müller, Eine Abhandlung über Mensuralmusik. (Leipzig 1886.)

3) Ausführliches über Longa und Brevis vgl. S. 16 ff.

stammenden Tonsätzen seine Spuren hinterließ¹⁾, wieder als gleichberechtigt zu Gnaden an. Natürlich wurde die Ähnlichkeit der musikalischen Modi mit den ihren Ausgangspunkt bildenden antiken Metren nach Einführung der Dreiteiligkeit immer problematischer.

Der sechste Modus, dessen Charakteristikum die auf einander folgenden Kürzen in Gestalt von Breven (oder Semibreven) bilden, zeigt sich in den uns erhaltenen Kompositionen aus dem 12. Jahrhundert in seiner reinen Gestalt recht selten angewandt; er fand seine häufigste Benutzung wohl in Instrumentalkompositionen und wurde natürlich durch Zusammenziehung zweier Breven in eine Longa — je nachdem man an erster oder zweiter Stelle damit begann — in den ersten oder zweiten Modus verwandelt, wie auch die übrigen Modi durch Auflösung jeder Longa in zwei Breves mit dem sechsten identifiziert werden konnten. Übrigens bedient sich unser Anonymus 4 in seiner Darstellung der älteren Lehre im sechsten Modus der Semibreven noch nicht, doch kommt in seinem Traktat mehrfach das Wort *semibrevis*, aber als eine Art Unterabteilung des gemeinsamen Begriffs *brevis*, vor²⁾. Garlandia erwähnt zwar in beiden Redaktionen seines Traktates³⁾, daß der sechste Modus aus Breven (*ex omnibus brevibus*) bestehe, hat jedoch sicherlich auch Semibreven in ihm benutzt, da er ihre Notenform genau beschreibt. Dasselbe gilt für den Anonymus 7 Coussemaker's. Gerade der älteste bisher bekannte Mensuraltraktat aus dem 12. Jahrhundert, die *Discantus positio vulgaris*, gestattet aber ausdrücklich die Fortschreitung in Breven und Semibreven.

Schon zur perotinischen Zeit unterschied man in bewußter Weise schwere (gute) und leichte (schlechte) Zeiten, diese als *pares*, jene als *impares* bezeichnend, so in der *Discantus positio vulgaris*⁴⁾, bei Johannes de Garlandia⁵⁾ und dem Anonymus 4⁶⁾. Ebenso hatte man schon früh die Erkenntnis gewonnen, daß auf den Eintritt der Longa in allen Modi die Konsonanz gehöre, was Franco von Paris durch Anwendung des zuerst bei dem pseudonymen Aristoteles auftauchenden Begriffes *perfectio* im Sinne des heutigen »Taktes« wohl als erster in knapper Form aussprach⁷⁾. Daher muß eine Übertragung der 6 Modi in die moderne Notenschrift in folgender Weise vorgenommen werden:

1) Vergl. die kritische Analyse zum ersten als Anhang mitgeteilten Tonstück, Anm. 1.

2) Vergl. auch die Lehre von den *elmuahym* und *currentes*, S. 20 ff.

3) Vergl. S. 24.

4) Coussemaker, Scr. I, 114.

5) Ebendort I, 107.

6) Ebendort, I, 356.

7) *In omnibus modis utendum est semper concordantiis in principio perfectionis, licet sit longa, brevis vel semibrevis.* (*Ars cantus mensurabilis*, Couss., Scr. I, 132 oder Gerbert, Scr. III, 13.)

<i>Primus modus (trochaicus)</i>	■ ■ ■ ■ etc.	=	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.
<i>Secundus modus (iambicus)</i>	■ ■ ■ ■ ■ etc.	=	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.
	statt wie bisher		♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.
<i>Tertius modus (dactylicus)</i>	■ ■ ■ ■ ■ etc.	=	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.
	und nicht		♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.
	älteste Form		♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.
<i>Quartus modus (anapaesticus)</i>	■ ■ ■ ■ ■ etc.	=	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.
	und nicht		♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.
	älteste Form		♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.
<i>Quintus modus (spondaicus)</i>	■ ■ ■ ■ ■ etc.	=	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.
<i>Sextus modus (pyrrhon.)</i>	■ ■ ■ ■ ■ etc.	=	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ etc.

Diese bei der Übertragung auf der Regel, daß allemal auf die Longa in allen Modis der Eintritt der schweren Zeit und Konsonanz gehöre, fußende Erklärung derselben macht zwar mit einem Male allen Zweifeln an der richtigen Entzifferung ein Ende, allgemein anerkannt ist sie jedoch noch nicht. Die Praxis des 17., 18. Jahrhunderts, in der Gegenwart die ungarische, skandinavische und andre Volksmusik bestätigt zwar die Möglichkeit, daß der Iambus wie ein jeder mit Kürzen einsetzende Rhythmus gleichzeitig mit oder ohne Betonung des ersten Glieds in Gebrauch sein kann. Doch glauben wir im nächsten Kapitel dieser Abhandlung genügendes Material zur Bestätigung der Richtigkeit einer konsequent beibehaltenen auftaktigen Auffassung aller Modi gegeben zu haben. Sie stützt sich auf das gesunde musikalische Gefühl und läßt besonders den zweiten, dritten und vierten Modus, deren Deutung ohne Anwendung dieser Regel stets gezwungen ausfallen mußte, in einem ganz neuen Lichte erscheinen.

Nachdem Oswald Koller¹⁾ diese Frage zum ersten Male ventiliert und ihre Bedeutung richtig erkannt hatte, löste sie Hugo Riemann endgültig durch Veröffentlichung beweisenden Materials aus verschiedenen Traktaten²⁾. In obiger Reihenfolge stellt der Anonymus 4 die Modi in seinem Werke dar. Die meisten mittelalterlichen Musik-Theoretiker, wie der Anonymus 7, Johannes de Garlandia und Walter Odington schließen sich ihm darin an. Wie Hieronymus de Moravia (ca. 1250) bemerkt, findet sich diese Ordnung zuerst in der *Discantus positio vulgaris* und muß daher als die älteste gelten. Johannes de Grocheo (ca. 1280)

1) »Der Liederkodex von Montpellier«, kritische Studie in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, IV. (1888), S. 58.

2) »Geschichte der Musiktheorie« (Leipzig 1898), S. 180 f.

stimmt ebenfalls mit den vorigen überein, nur kehrt er den fünften und sechsten Modus bei seiner Numerierung um. Franco von Paris (ca. 1240), der weit weniger als absoluter Neuerer auftritt, als durch Geschick und große Begabung für vernünftige Systematik die einander widerstreitenden Ansichten älterer und neuerer Lehrer zu versöhnen weiß, kennt nur fünf Modi, insofern er — was schon Garlandia und Pseudo-Aristoteles nicht unvernünftig fanden — den fünften Modus mit dem ersten aus zwei Gründen¹⁾ verschmilzt: ■■■ = ■■■■■.

Diese in der Folgezeit allgemein adoptierte Neuerung zeigt sich als eine sehr glückliche, da ja so wie so bei der Folge lauter dreizeitiger Longen von einem Modus, d. h. einer aus Längen und Kürzen gemischten rhythmischen Reihe nicht wohl die Rede sein konnte. Eine scheinbare Vermehrung²⁾ der Modi gestattet sich — wie es in dieser Zeit des Schwankens und Suchens in der Musiktheorie leicht erklärlich ist — der auch im übrigen vielfach seine eignen Wege gehende pseudonyme Aristoteles³⁾ (ca. 1230). Dieser nimmt neun verschiedene Modi an; doch sind seine überzähligen in einfacher Weise durch Zerlegung von Breven in Semibreven aus den sechs bekannten Reihen entstanden und folglich wieder auf diese zurückzuführen.

Die katalektischen, d. h. die das rhythmische Motiv am Schlusse nicht vollständig wiedergebenden Modi heißen perfekte, die akatalektischen, d. h. die das rhythmische Motiv am Schlusse vollständig bringenden, imperfekte⁴⁾; so ergibt sich für den zweiten perfekten Modus das Bild:

1) Coussemaker, Scr. I, S. 118: ... *primo quia isti duo in similibus pausationibus uniuntur; secunda (causa) est propter antiquorum et modernorum controversiam compescendam.*

2) Auch bei Walter Odington finden wir (Couss., Scr. I, S. 238) eine ebenfalls nur scheinbare Vermehrung der Modi, welche durch seine sog. *modi secundarii* hervorgerufen wird. Diese gewinnt er mittels eines durch die *divisio modi*, d. h. den Teilungspunkt bewerkstelligten Übergangs aus einem Modus in den andren, z. B. bei

■ ■ . ■ ■

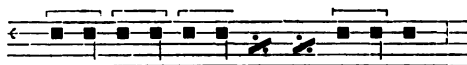
wo der erste und zweite Modus vereinigt erscheinen, oder durch Vermischungen, wie bei

■ ■ ■ ■ ■

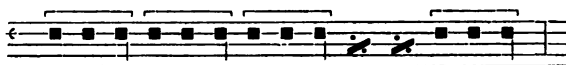
wo der zweite und vierte Modus zusammen vorkommen. Noch ausgedehnteren Gebrauch macht Pseudo-Aristoteles von diesen Freiheiten.

3) Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, daß wir durch den kürzlich aufgefundenen Traktat des Johannes de Grocheo (s. o.) den wahren Namen des Meisters, nämlich Lambertus, erfahren haben. Grocheus schreibt (vergl. Sammelband der Internationalen Musikgesellschaft, I, 1, S. 102): *Sed Lambertus et alii istos modos ad novem ampliaverunt.*

4) Anonymus 4 und Garlandia: *Modorum alius perfectus, alius imperfectus. Perfectus modus dicitur, qui finit per talem quantitatem, per qualem incipit, ut: longa, br, veis longa. Imperfectus est, qui terminatur per aliam quam illam in qua incipit.*



also mit folgender zweizeitiger Longa-Pause; für den vierten imperfekten:



also mit folgender dreizeitiger Longa-Pause (für *brevis recta* + *brevis altera*).

Die Unterscheidung perfekter und imperfekter Modi treffen wir neben Garlandia zum ersten Male bei unserem Schriftsteller an.

Der Anonymus 7 (ca. 1200), welcher also nur perfekte Modi kennt, unterscheidet zwischen *modi recti* und *modi in ultra mensuram*. Da vor Einführung der unbeschränkt dreiteiligen Messung die normal d. h. zweizeitig gemessene Longa den Namen *longa recta* (bei Garlandia auch *longa obliqua*) führte, so mußte man der allmählich immer häufiger begegnenden dreizeitigen Longa den Zusatz *ultra mensuram rectae longae* oder kurz *ultra mensuram* geben. Zu den *modi recti*, in welchen demnach nur zweizeitige Longen vorkommen, gehören also der erste, zweite und sechste, zu den nur dreizeitige Longen aufweisenden Modi *in ultra mensuram* der dritte, vierte und fünfte.

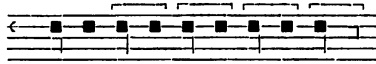
Ebenfalls hiermit übereinstimmend nennt Johannes de Garlandia die ersten drei Modi *mensurabiles*, die letzten drei *ultra mensuram*, während der Verfasser der »Discantus positio vulgaris« unter Werten *ultra mensuram* alle länger als zwei Zeiten und kürzer als eine Zeit zu bemessenden versteht.

Der Anonymus 4 braucht noch weiterhin die Unterscheidung von je vier *ordines*¹⁾ für jeden Modus. In einigen Modis begnügt er sich aber, wie wir sehen werden, nicht mit dieser Zahl, sondern stellt dort für einen einzigen *ordo* verschiedene Formen auf und bringt damit ein außerordentlich entwickeltes System zu stande, wie wir es derartig kompliziert bei keinem seiner Zeitgenossen beschrieben finden. Die Nummerierung des *ordo* richtet sich, wie aus der Definition hervorgeht, nach der jeweiligen Zahl der Wiederholungen ein und desselben rhythmischen Motivs in ihm. So sieht z. B. der zweite *ordo* des zweiten imperfekten Modus folgendermaßen aus:

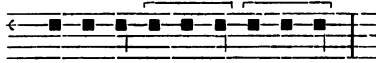


1) Coussemaker, Scr. I, S. 328: *Ordo modi est numerus punctorum ante pausationem.*

also mit folgender einzeitiger brevis-Pause; oder der vierte *ordo* des ersten perfekten Modus:



also mit folgender einzeitiger brevis-Pause; oder endlich der zweite *ordo* des vierten imperfekten Modus:



also mit folgender dreizeitiger longa-Pause (für *brevis* + *brevis altera*), u. s. w.

Die Lehre von einer nach gewissen Gesetzen geordneten Unterbrechung der ordines durch Pausen ist, wie uns das Folgende lehren wird, besonders in den imperfekten Modis außerordentlich ausgebildet.

Die Lehre von den Modi bildet in allen mittelalterlichen Musiktraktaten den Kern- und Ausgangspunkt. Hans Müller hat in seiner »Abhandlung über Mensuralmusik« (Leipzig, 1886) die Modi, wie sie von 17 der bekanntesten Mensuralschriftstellern gelehrt wurden, in einer Tabelle übersichtlich zusammengestellt.

Eine Darstellung dieser Modi durch die Gestalt von Ligaturen, d. h. zusammenhängenden Notengruppen, welche sonst nur dann ausschließlich notiert zu werden pflegten, falls mehrere Töne auf eine einzige Silbe gesungen werden sollten, war für den Sänger ein um so wichtigeres Vereinfachungsmittel, je weniger der Modus sich von Pausen durchsetzt zeigte, je konsequenter er also seinen regelmäßigen Fortgang bewahrte. Während die Notierung dieser Schemata mittels einzelner Noten natürlich keinerlei Schwierigkeiten verursachte, häuften sich diese bei Gebrauch von Ligaturen derart, daß, wie wir zeigen werden, allerlei Inkonsequenzen dabei nicht vermieden werden konnten. Die Notenschrift, deren man sich zu diesem Zweck in beiden Fällen bediente, war die Mensuralnotenschrift, d. h. jene im 12. Jahrhundert entstandene Notation, welche in der zum Unterschied von der *musica plana* nach Herausbildung des selbständigen Discantus *musica mensurata* genannten Kunstmusik gebräuchlich war; es wurde in ihr also die jeweilige Dauer der Töne durch bestimmte Notenzeichen ausgedrückt. Äußerlich betrachtet, ist sie aus der im 12. Jahrhundert auftauchenden, für die Tonsätze der *musica plana* gebräuchlichen Choralnotenschrift entstanden, während diese sich wiederum aus den linienlosen Neumen, der zur Aufzeichnung des gregorianischen Gesanges sanktionierten und in den ersten Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung allgemein üblichen Notation, herausgebildet hat.

Die Mensuralnotierung nahm nun die Zeichen der Choralnotenschrift:

- (*Virga* genannt, den höheren Ton bezeichnend.)
- (*Punctus* genannt, den tieferen Ton bezeichnend.)
- ◆ (ebenfalls *Punctus* genannt, aber den kürzeren Ton bezeichnend.)

einfach herüber, gab ihnen aber veränderte rhythmische Bedeutung, indem sie sich des ersten, jetzt *longa* genannten Zeichens für die langen Noten, des zweiten, jetzt *brevis* (Wert = $\frac{1}{2}$ longa) und dritten, jetzt *semibrevis* (Wert = $\frac{1}{2}$ brevis) genannten für die kurzen Noten bediente. Kleinere Notenwerte kamen in jener Zeit noch nicht vor, nur ein doppelt so großer Wert als die Longa unter dem Namen *duplex longa*: ■ später auch *maxima* genannt. Ihr (ziemlich seltener) Gebrauch beschränkte sich im allgemeinen auf die Notierung eines in sehr langen Noten einher schreitenden Tenors zur besseren Kontrastierung gegen den Discantus.

Kann man die Mensuralnotenschrift durch Vermittlung der nichts weiter als die Neumenschrift auf Linien bedeutenden Choralnotenschrift bis zu den Neumen zurückführen, so tritt diese innere Verwandtschaft der beiden Notenschrift-Systeme bei Prüfung der Ligaturen in der Mensuralnotation noch evidenter hervor; zur leichteren Erklärung dieser Tatsache darf allerdings nicht vergessen werden, daß einfache Melodien noch zur Zeit der sich immer mehr verbreitenden Mensuralnotierung mit Neumen niedergeschrieben wurden, ja daß sich die Neumenschrift noch bis ins 16. Jahrhundert hinein hielt. Der Unbestimmtheit dieser nach den Zeugnissen frühmittelalterlicher Theoretiker, nicht aber der Ansicht O. Fleischer's und neuerer französischer Neumisten wie Dechevrens, Houdard etc. nur eine Gedächtnishilfe bietenden Tonschrift wurde unter Guido von Arezzo (995 bis ca. 1050) durch das Ziehen zweier farbiger und nach Belieben zweier schwarzer Hüllslinien, auf und zwischen welche die Neumenzeichen gesetzt wurden, abgeholfen. Durch diese praktische Neuerung, die man Guido selbst aber nicht zuschreiben darf, wurde eine Unterscheidung zwischen den Neumenformen *Virga* und *Punctus* (höherer resp. tieferer Ton) sinnlos, und man bediente sich daher in einfachen Melodien nur des *Jacens* ~ und *Punctus* ◆, während in den Melismen (Koloraturen) noch die alten Zeichen mit deutlicher Markierung des geforderten Tones im Gebrauch blieben. Im Lauf der Jahrhunderte machten die Neumenformen durch Verfeinerung oder Vergröberung die mannigfachsten Wandlungen durch und zeitigten so die Unterscheidungen vorguidonischer, wegen ihrer zierlichen Gestalt *pedes muscarum* (Fliegenfüße) genannter, sowie nach Aufkommen der nur in Form, nicht Bedeutung von den Neumen verschiedenen Choralnotation, römischer oder deutscher (sog. gotischer Nägel- und Hufeisen-) Notenformen.

Unter der Zahl der *neumae ligatae*, welche also mehrere auf eine Silbe zu singende Töne forderten, sind für unsre Zwecke besonders die je zwei Töne einschließenden Figuren des

Clinis (Flexa) \wedge
und *Podatus (Pes)* \lrcorner

wichtig. Ersteres Zeichen erheischt einen steigenden und einen fallenden Ton, letzteres das Umgekehrte; bei der Schlußnote tritt die *mora ultimae vocis*, d. h. eine Dehnung derselben ein, — nebenbei bemerkt, das einzig greifbare Beweismaterial für eine Art Mensur in den Neumen. Diese beiden, in der nachguidonischen, römischen Neumenschrift mit iambischer Rhythmen-Geltung ($\sim -$)

1. 2.
■ resp. ■

dargestellten, im gregorianischen Gesange¹⁾ üblichen *neumae ligatae* übernahm nun unverändert die Mensuralnotenschrift als »Ligaturen« und bezeichnete diese Urformen zweitöniger Ligaturen (*ligaturae binariae*) mit dem Namen *ligatura descendens*- (1.) bez. *ascendens* (2.) *cum proprietate et perfectione*; der Ausdruck *proprietas* giebt also der Anfangsnote einer Ligatur brevis-, der Ausdruck *perfectio* der Schlußnote longa-Geltung; also auch hier zeigt sich der Begriff der *mora ultimae vocis* treulich gewahrt. Neben diese beiden Urformen treten noch eine ganze Anzahl anderer zwei-, drei-, vier- und mehrtöniger Ligaturen (*ligaturae binariae, ternariae [trinariae], quaternariae etc.*).

In allen Ligaturen *sine proprietate* oder *sine perfectione* gilt natürlich das Umgekehrte des Gesagten; die Geltung der Schlußnote hängt stets von dem ihr folgenden Werte ab.

Die Erklärung des Begriffs der *opposita proprietas*, welche die beiden ersten Noten einer Ligatur zu Semibreven macht, findet man schon früh in den Traktaten aus dem 13. Jahrhundert; herausgebildet hat er sich jedoch bereits im 12. Jahrhundert. Der Karlsruher Anonymus (Dietericus nennt derartige Ligaturen mißverständlich *cum opposito proprietatis*, Johannes de Garlandia *oppositum cum proprietate*, Pseudo-Aristoteles endlich *cum proprietate non propria*, während der Anonymus 4 sich des sonst allgemein üblichen Namens *cum opposita proprietate* bedient. Äußerlich sind derartige Ligaturen direkt durch den an ihrer Anfangsnote links aufwärtsgehenden Strich (*cauda, tractus*), z. B. ■■ kenntlich. In der älteren Lehre erhalten die mehr als drei-

1) Vergl. auch Hothby, *De cantu figurato* (Couss., Scr. III, 332): *Ligatura cum proprietate et perfectione secundum virtutem principalem convenit musicae Gregorianae, quia omnis ligatura in musica Gregoriana vocatur in principio cum proprietate et in fine cum perfectione.*

tönigen Ligaturen dieser Art stets den Gesamtwert einer dreitönigen, wobei, wie Gustav Jacobsthal¹⁾ richtig bemerkt, jedenfalls unter Berücksichtigung des jeweiligen Modus eine verschiedene Verteilung aller der Schlußnote (*ultima*) vorangehenden Noten vorgenommen wurde.

Trotz dieser schon früh herausgebildeten Regeln herrscht doch in dem Zeitalter des Leoninus und Perotinus noch eine große, voller Widersprüche steckende Doppeldeutigkeit in der Wertgeltung derselben Formen einzelner Ligaturen, und gerade aus diesem Grunde muß man diese Periode als ein Übergangsstadium, das die junge Mensuralnotenschrift durchzumachen hatte, bezeichnen. Um so bedeutsamer erscheint dann Franco's klärende und ordnende Thätigkeit. Erst unter ihm tritt die Notation in eine Periode der Vollendung und des kurzen Stillstandes ein. Nicht mehr vom Modus, wie in der vorfranconischen Zeit, sondern allein von ihrer Gestalt hängt nunmehr der Wert der einzelnen Noten in den Ligaturen ab. Die Unterschiede zwischen der für uns in Betracht kommenden älteren, vorfranconischen²⁾ und seiner eigenen Notation — deren Grundzüge wir, als in jedem ausführlicheren, musikhistorischen Werke dargestellt, hier als bekannt voraussetzen möchten — werden sich an der Hand unsrer, im folgenden einsetzenden Notenbeispiele von selbst ergeben. Die wichtigsten Abweichungen der älteren Notation von der jüngeren finden sich überdies noch in der Tabelle auf S. 86 b übersichtlich dargestellt. Die Notierung von Werken mit oder ohne Text (*cum vel sine littera*) unterscheidet sich nach dem Ausspruch des Anonymus 4 und aller gleichzeitigen Theoretiker hauptsächlich dadurch, daß in ersteren, den Vokalwerken, nicht immer ligiert, sondern das Schreiben mit einzelnen Noten vorgezogen wird, während man in letzteren, den Instrumentalwerken, ausschließlich mit Ligaturen notiert, soweit dies natürlich Tonrepetitionen nicht verhindern³⁾. Jeder einzelnen Silbe kommt in der Regel ein alleinstehendes Notenzeichen zu, das von

1) Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts, Berlin 1871.

2) Unter den musiktheoretischen Traktaten gehören der vorfranconischen Epoche als die wichtigsten die folgenden in chronologischer Ordnung an: die *Discantus positio vulgaris*, der Traktat des Anon. 7, sowie die beiden Abhandlungen des älteren Garlandia *De musica mensurabili positio* und *De musica mensurabili*. Pseudo-Aristoteles nimmt in seinem *Tractatus de musica* wie immer eine Sonderstellung in der vorfranconischen Doktrin ein und kann als Vermittler zur ausgebildeten Notation bei Franco, Odington und ihren Zeitgenossen betrachtet werden.

3) Vergl. Pseudo-Aristoteles (Couss., Scr. I, 269b): *ille que sunt sine littera, debent prout possunt amplius ad invicem ligari* ... und W. Odington (Couss., Scr. I, S. 242): *ligatura est plurium notarum contractus, ut quia quidem cantus organici sunt sine littera, notis conjungunt propter brevitatem ligaturarum*; ebenso spricht sich Garlandia aus. Thatsächlich finden wir z. B. in den Vokalsätzen aus dem Liederkodex von Montpellier (vergl. die als Anhang beigegebenen Tonsätze) eine auffällige sparsame Verwendung von Ligaturen.

einigen *punctus (absolutus)*, sonst aber meist *punctum*, *nota*, *figura*, *simplex sonus* genannt wird. Trotzdem kann aber nach Anonymus 4 unter gewissen Bedingungen eine *reductio*, d. h. die Ligierung einer einzelnen Note mit dem oder den folgenden Werten stattfinden (*punctus reducitur ad figuram ligatam*), wie die folgenden Beispiele veranschaulichen mögen¹⁾, wobei in der links vom Gleichheitszeichen stehenden ursprünglichen Schreibart ligierte wie einzeln stehende Notenzeichen auf je eine Silbe zu singen sind:

1) ■ ■	<i>brevis, longa</i>	= ■ ()	also: {	zweitönige Liga- tur <i>cum proprie- tate et perfectione</i> .
2) ■ ■ ■	<i>longa recta,</i>	= ■ ()	}	dreitönige Liga- tur derselben Art.
	<i>brevis, longa</i>			
3) ■ ■ ■ ■	<i>longa per- fecta, lig.</i>	= ■ ■ ■ ()	}	einzelne <i>longa per- fecta</i> , viertönige Ligatur <i>cum proprie- tate et perfec- tione</i> .
	<i>binaria cum proprietae et perfectione, brevis, longa</i>			
4) ■ ■ ■ ■	<i>lig. ternaria cum proprie- tate et perfec- tione, brevis, longa</i>	= ■ ■ ■ ()	}	dreitönige Liga- tur <i>cum proprie- tate et perfectione</i> , zweitönige Liga- tur derselben Art.
5) ■ ■ ■ ■	<i>lig. ternaria cum proprie- tate sine per- fectione, bre- vis, longa</i>			
6) ■ ■ ■ *	<i>lig. binaria cum proprie- tate sine per- fectione, lon- ga</i>	= ■ ■ ()	}	dreitönige Liga- tur <i>cum proprie- tate et perfectione</i> . *Anm. des Anon.: <i>quod quidem non solebatur multum uti.</i>
7) ■ ■ ■ ■	<i>lig. binaria cum proprie- tate sine per- fectione, bre- vis, longa</i>			
8) ■ ■ ■ ■	<i>lig. ternaria cum proprie- tate sine per- fectione</i>	= ■ ■ ■ ()	}	dreitönige und zweitönige Liga- tur, beide <i>cum proprietae et per- fectione</i> . viertönige ²⁾ Liga- tur <i>cum proprie- tate et perfectione</i> .

1) Dabei wolle man die später ausführlich zu behandelnden Unterschiede der hier zu Grunde liegenden vorfranconischen Notation von der franconischen in Form, Benennung und Wert der Ligaturen in der vergleichenden Ligaturentabelle auf S. 86 b ersehen.

2) Im Text muß es statt *ad tres reducuntur* ... heißen *ad quatuor reducuntur*.

Entsprechend geht nach Analogie des Beispiels Nr. 8 die Verwandlung aller mehr als dreitönigen, von einer einzelnen Longa gefolgtten Ligaturen *cum proprietate sine perfectione* in dreitönige *cum proprietate et perfectione* vor sich; eine derartige Zurückführung muß auch in allen den Fällen erstrebt werden, wo von einer einzelnen Note gefolgte zweitönige Ligaturen oder umgekehrt vorkommen. (*Sic ex predictis colligimus, quod omnes ligate post tres, et due ligate cum una, vel una cum duabus, ad tres ligatas possunt reduci.*) Die detaillierten Unterscheidungen der *proprietas* und *perfectio* haben sich nach Anonymus 4 erst ganz allmählich entwickelt, und zwar *proprietas* als der ältere, *perfectio* als der jüngere Begriff, indem sich aus den ältesten Ligaturen *cum proprietate* zuerst durch Anwendung gegenteiliger Unterscheidungs-Merkmale diejenigen *sine proprietate*, und dann erst die *cum perfectione* entwickelten.

Hervorragende Verdienste um die Weiterentwicklung der anfangs außerordentlich unvollkommenen Mensuralnotierung haben unter den Pariser Meistern besonders Perotinus, Robertus de Sabilone und Petrus de Cruce¹⁾ (*optimus notator*). Die Spanier, ferner zum großen Teil die Engländer, vielleicht auch die Italiener (wenn der Anonymus diese unter dem Namen Pompilonenses mitbegreift), standen aber noch weit hinter den Franzosen zurück, in so fern sie sich zu einer Zeit noch ausschließlich der zweitönigen Ligaturen *cum proprietate et perfectione* bedienten, in der sich zu Paris bereits bestimmte Regeln herausgebildet hatten. Es steht also nach dem Ausspruch des geschichtskundigen Anonymus fest, daß sich die Mensuralnotenschrift zuerst in Paris²⁾ entwickelt und von dort aus weiterverbreitet hat. Allerdings ist es höchst wahrscheinlich, daß man schon vor Entstehung der eigentlichen Mensuralnotenschrift das Bedürfnis fühlte, Längen und Kürzen zu unterscheiden, und daß man dies wirklich, vielleicht schon mit Unterscheidung einiger Modi, that; nur fehlte es noch an bestimmten, die verschiedenen Zeitwerte veranschaulichenden Notenzeichen, an der *materiali signatione*, wie der Anonymus 4 sich ausdrückt. Von Notenwertzeichen sind in der vorgarlandischen Zeit nur die Longa ■, Brevis ■, Elmuahym ♦ (also Semibrevis) und seltener die Duplex-longa ■ in Gebrauch³⁾. Daß der Mangel an noch kleineren Werten sich schon frühzeitig störend geltend machte, berichtet unser Anonymus,

1) Nicht Petrus Trothun nach der irrtümlichen Angabe des Anonymus 4.

2) Paris war grade in damaliger Zeit eine Pflegestätte aller freien Künste (Vergl. J. de Grocheo a. a. O., S. 84, »... quod diebus nostris principia cuiuslibet artis diligenter Parisiis inquiruntur...« und kultivierte besonders den dreistimmigen, mensurierten Tonsatz: *Et isto cantu* [sc. ex tribus composito uniformi mensura regulato] *moderni Parisiis utuntur*).

3) Couss., Scr. I, S. 339: *Figurarum... triplex est modus; unus est recte stando cum uno parvo tractu in dextra parte operatoris... alius est recte stando sine tractu predicto. Tertius modus est, quando steterit per modum Elmuahym.*

der von Semibreven geringerer Geltung, allerdings ohne besonderen Namen für dieselben, erzählt. Wir lesen bei ihm (Couss., Scr. I, 341): Es giebt eine Notenfigur, welche *Elmuahym*¹⁾ oder »sich selbst gleich« genannt wird, und je nach ihrer Stellung eine verschiedene Bedeutung erhalten kann. Sie wird

a) 

Semibrevis genannt, wenn sie vor oder nach einer gleichen Note auftritt. Bei

b) 

gilt sie den dritten Teil einer Brevis, wenn sie als dritte zu zwei andren Semibreves hinzutritt; endlich erhält sie auch.

c) 

mit drei andren Semibrevis den Gesamtwert einer Brevis. Eine derartige Geltungsweise kommt nach ihm aber nicht in der Vokal-, sondern nur in der Instrumentalmusik vor, wodurch wir den ersten Beweis für deren ungleich höher entwickelte Bewegungsfreiheit erhalten.

In den Beispielen b) c) werden die einzelnen Semibreves von einigen *currentes* genannt. Durch Verlängerung der verschiedenen *Elmuahym* kann

d) 

die größte Ähnlichkeit mit der *figura obliqua* hervorgerufen werden. In der That sehen wir in vielen Missalnotierungen jener Zeit derartig seitlich verlängerte, durch leere Zwischenräume getrennte *currentes*, so daß die ganze Figur einem mehrfach durchschnittenen Balken der *figura obliqua* gleicht. Hieraus ergibt sich, daß der Anonymus das nur bei ihm zu findende Wort *Elmuahym* einmal an Stelle der *figura obliqua*, dann

1) Dieses Wort ist wie das ebenfalls nur bei Anon. 4 vorkommende *Elmuarifa* arabischen Ursprungs. Diese Thatsache kann uns nicht befremden, wenn wir daran denken, wie seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts die Berührung zwischen Abendland und Morgenland, insbesondere durch die Kreuzzüge, eine sehr bedeutsame wurde. Wir erinnern nur an den Einfluß der beiden größten arabischen Philosophen Avicenna und Averroes auf das Abendland als den Überlieferern des ptolemäischen Weltsystems, der galenischen und aristotelischen Schriften. Der mittelalterliche Musiktheoretiker Hieronymus de Moravia (ca. 1250) zeigt sich — worauf Lavoix (fils) in seiner Schrift *«La Musique au siècle de St. Louis»* (in G. Raynaud, *Recueil de motets français*, II, S. 293) hinweist — thatsächlich in seiner Einteilung der Musik in aktive und spekulative direkt von dem ersten bedeutenden, arabischen Philosophen Alfarabi († ca. 950) beeinflusst, da er des letzteren Definition fast wörtlich citiert, also dessen Hauptwerk »Über die Wissenschaften« im Original oder lateinischer Übersetzung gekannt haben muß.

als Namen für die einzelne Semibrevis gebraucht. An der Anfangsnote von mehreren solcher herabsteigenden Elmuahym findet sich, wie an der *Elmuarifa*¹⁾ bei d), oft eine *cauda* an der linken Seite zur leichteren Trennung dieser Tongruppe von der vorhergehenden. Auf keinen Fall hat aber die eine derartige Conjunctur²⁾ eröffnende Anfangsnote den Wert einer Longa, auch wenn sie scheinbar durch den herabgehenden Strich ihre Gestalt erhält³⁾.

Aus der Pausenlehre des Anonymus 4 sei folgendes, für unsre Zwecke in Betracht Kommendes hervorgehoben: Der Traktat scheidet zwischen einfachen Pausen auf der einen, doppelten, drei- vierfachen u. s. f. auf der andren Seite.

Die einfache Pause (*simplex pausatio*) ersetzt den Wert einer Longa oder Brevis in einem der Modi.

Die den perfekten ersten Modus abschließende einzeitige Brevis-Pause und die den zweiten perfekten Modus abschließende zweizeitige Longa-Pause heißt perfekt (*perfecta in se*):



Beide ermöglichen eine mit dem Anfang identische Fortsetzung des Modus.



Die den imperfekten ersten Modus beschließende, ihn bei der Fortsetzung in den (perfekten oder imperfekten) zweiten verwandelnde zweizeitige Longa-Pause heißt imperfekt:



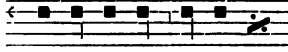
1) Couss., Scr. I, S. 339: *Item est quedam Elmuarifa, que potest dici irregularis, que habet tractum in sinistra parte descendendo, sicut Anglici depingunt et nominant, quod idem sonat...*

2) Die *conjuncturae* (*compositiones*), nach Übergang der *neumae ligatae* in die Mensuralnotenschrift von den *ligaturae* unterschieden, weisen im Gegensatz zu diesen zusammengerückte, aber noch einzeln stehende Notenzeichen auf; alle auf eine einzige Silbe zu singenden Noten einer Conjunctur haben den ihnen auch sonst zukommenden Wert. Besonders detailliert hat Pseudo-Aristoteles die Messungen der einzelnen Notenwerte innerhalb solcher *conjuncturae* dargestellt.

3) Eine erstmalige, eingehende Untersuchung über Ursprung, Bedeutung etc. der Begriffe *Elmuahym* und *Elmuarifa* findet sich in A. W. Schmidt's Dissertation »Die Calliopea legale des Johannes Hothby« (1898), S. 39—42. Leider ist in den beiden auf d) Bezug nehmenden Beispielen durch Wahl horizontal stehender quadratischer

Notenformen  statt  die Identität der einzelnen Elmuahym mit dem Semibrevis-Zeichen und die Ähnlichkeit der entstandenen Figur mit der *figura obliqua* nur schwer kenntlich.

ebenso die den zweiten Modus abschließende, ihn bei der Fortsetzung in den (perfekten oder imperfekten) ersten verwandelnde einzeitige Brevis-Pause:



Daraus ergibt sich die Regel: perfekte Pausen sind solche, die eine identische Fortsetzung des Modus ermöglichen, imperfekte solche, die durch ihr Dazwischentreten den begonnenen Modus in einen andren verwandeln.

Diese Unterscheidung perfekter und imperfekter Pausen, auch die Betonung ihrer engen Verbindung mit den Modis findet sich in demselben Sinne auch bei Garlandia, während der Anonymus 7, welcher ja nur perfekte Modi anwendet, für jeden Modus die ihm zukommende Pause mit der Wertgeltung der vorletzten Note des Modus verlangt.

Eine doppelte Pause (*duplex pausatio*, bei Garlandia *p. composita*) verdoppelt, verdreifacht, vervierfacht u. s. w. eine einfache, Longa oder Brevis geltende. Durch die Worte: *quod proprie debet dici multiplex pausatio, quod quidem plenarie patet juxta discretionem numeri sonorum cuiuslibet modi supradictorum* stellt er alle noch größeren Pausen den doppelten als durch den jeweiligen Modus bedingt zur Seite; alle Pausen aber richten sich nach den Modis und auszufüllenden Zeitwerten, oder, wie der Anonymus in einem gar anmutigen Sätzlein meint: *... et sic de aliis (sc. pausationibus) intellige universaliter, generaliter, specialiter, secundum suos ordines individualiter.*

In den vorhergehenden und allen folgenden Notenbeispielen haben wir uns, um die verschiedenen Wertverhältnisse derselben direkt veranschaulichen zu können, der mit und nach Garlandia unterschiedenen Pausenformen (einzeitige: Strich durch ein Spatium gehend — zweizeitige: Strich durch zwei- — dreizeitige: Strich durch drei Spatia gehend) bedient. Nachdrücklich sei hier aber betont, daß die vorgarlandische Notenschrift die verschiedenen Werte einer Pause noch nicht durch verschiedene Länge der Pausenstriche markiert, sondern in ihren willkürlich zwischen die Spatia gesetzten Pausenstrichen noch deutlich die Umbildung der in den Linien-Neumationen gebräuchlichen Divisionsstriche in die späteren, streng mensurierten Pausen gewahren läßt.

Hiermit treten wir an unsere erste Aufgabe, die Lehre von der Ausprägung der Modi in Ligaturen, wie sie in der vorgarlandischen Zeit bestand, theoretisch und graphisch darzustellen, heran.

Die einzigen Theoretiker, welche diese geistvolle Idee — Anwendung der in der *musica plana choraliter* gebräuchlichen und in die Mensuralnotation übergegangenen *neumae ligatae* in einem ganz neuen Spezial-

sinne — ebenfalls aufgenommen haben, sind der bereits erwähnte ältere Johannes de Garlandia (ca. 1190—1240), Franco von Paris (ca. 1240) und Walter Odington (ca. 1250—1320).

Bei ersterem handelt es sich um die ihm zuzuschreibenden Traktate *De musica mensurabili positio*¹⁾ und *De musica mensurabili*²⁾. Der Inhalt des zweiten, von Morelot und Danjou aufgefundenen und in einem Kodex des Vatikan enthaltenen Traktats weicht von dem des ersten häufig beträchtlich ab.

Franco von Paris hat die Anwendung der Ligaturen zur Veranschaulichung der Modi sehr kurz im 10. Kapitel seiner *Ars cantus mensurabilis*³⁾ dargestellt. Seine Ausführungen sind aber im Vergleich zu denen des Anonymus 4 sehr aphoristisch gehalten.

Walter Odington, der später als Franco schrieb und anscheinend dessen Lehre nicht kannte, stellt die Ausprägung der Modi in Ligaturen in seinem Traktat *De speculatione musicae*⁴⁾ ebenfalls nur kurz dar, wobei er im wesentlichen Franco's Standpunkt einnimmt. Nichtsdestoweniger möge seine Darstellung, umsomehr, als sie von einigen interessanten älteren Notierungsarten berichtet, neben der franconischen in den Bannkreis dieses Kapitels mit hineinbezogen werden.

Der Anonymus 4 behandelt die Lehre von den Modi und ihren Ordines im I. Kapitel des I. Teils seines Traktats (*De modis et modorum ordinibus*, wie Coussemaker es überschrieben hat)⁵⁾, während er ihre Darstellung in Ligaturen im II. Kapitel des II. Teils giebt (*De punctis vel notis*)⁶⁾. Der besseren Übersicht halber schließen wir im Folgenden nach Erklärung jedes Modus und seiner Ordines sofort seine Notierung in Ligaturen an, und zwar behandeln wir jeden Modus zunächst als perfekten, dann als imperfekten.

Primus modus perfectus.

Der erste perfekte Modus wird dargestellt durch eine beliebig lange Folge von *longa brevis longa brevis . . . longa brevis longa*:



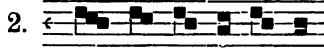
1) Von Hieronymus de Moravia (1250) redigiert. Siehe Coussemaker, Scr. I, 97 ff. 2) Ebenda, S. 175 ff.

3) Coussemaker, Scr. I, S. 128—129, oder Gerbert, *Scriptores de musica sacra* etc., III, S. 10—11. 4) Coussemaker, Scr. I, S. 244 ff.

5) Ebenda, S. 327—336. 6) Ebenda, S. 339—348.

7) Mit den Haken — bezeichnen wir die Abtrennung (*distinctio*) der einzelnen *notes* oder *percussiones* von einander, wie sie Anonymus 4 fordert.

In Ligaturen: eine dreitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, darauf beliebig viele zweitönige Ligaturen derselben Art:



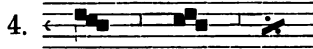
Die beginnende dreitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* ist demnach *longa brevis longa* zu messen.

Primus ordo.

Der erste *ordo* verlangt die einmalige, mit dem Anfangswerte abschließende Wiederholung des rhythmischen Motivs, erhält also die Folge: *longa brevis longa, brevis recta*-Pause, beliebig fortgesetzt:



In Ligaturen: eine dreitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione, brevis recta*-Pause, beliebig fortgesetzt ¹⁾:

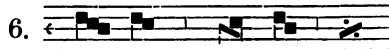


Secundus ordo

weist eine zweimalige, mit dem Anfangswerte abschließende Wiederholung des rhythmischen Motivs auf, also:

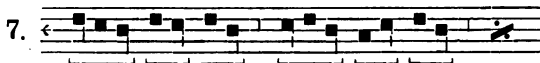


und erhält bei der Notierung in Ligaturen gegenüber dem ersten *ordo* den Zuwachs je einer zweitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* vor jeder Pause:



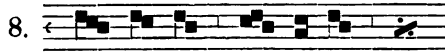
Tertius ordo

mit dreimaliger, mit dem Anfangswerte abschließender Wiederholung des rhythmischen Motivs:



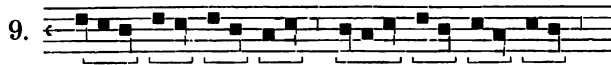
1) Die auch in der Handschrift stehenden, hier eingeklammerten Worte sind als sinnlos zu streichen: *Primus ordo sic: tres ligate cum proprietate et perfectione [due ligate] cum brevi pausatione etc.* (Couss., Scr. I, S. 345).

weist bei Darstellung in Ligaturen den abermaligen Zuwachs je einer zweitönigen Ligatur oben erwähnter Art vor jeder Pause auf:

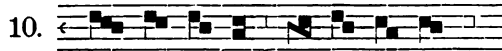


Quartus ordo.

d. h. die viermalige, mit dem Anfangswerte abschließende Wiederholung des rhythmischen Motivs:



zeigt bei der Ausprägung in Ligaturen wiederum denselben Zuwachs vor jeder Pause:



Die Zahl der Noten ist in allen *ordines* des ersten perfekten Modus, wie ersichtlich, stets eine ungerade vor jeder Pause, diese selbst stets einzeln und, da sie eine dem Anfang analoge Fortsetzung des Modus ermöglicht, perfekt.

Als Hilfsmittel zur leichteren Erkennung des betreffenden *ordo* dient die Regel: Die Zahl des *ordo* ist gleich der Anzahl der auf die dreitönige Ligatur folgenden zweitönigen Ligaturen + 1.

Das Prinzip der Veranschaulichung des ersten *modus perfectus* und seiner *ordines* durch Ligaturen ist bei Johannes de Garlandia ganz dasselbe¹⁾.

Franco stimmt mit Anonymus 4. überein, nur heißt bei ihm die beginnende dreitönige Ligatur *sine proprietate et cum perfectione* und sieht folgendermaßen aus: Die noch bis auf Garlandia übliche Wertgeltung der Form hatte wegen der Doppeldeutigkeit dieser dreitönigen Ligatur seitens der franconischen Theoretiker,

1) Im ersten Traktat (Couss., Scr. I, 101) setzt Garlandia in seinem Beispiel zum ersten Modus häufig eine zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, die aber als *longa, brevis* zu übertragen wäre [man setze als untergeschriebenen Text *Balaam* statt *Angelus*]. Eine derartige, sonderbare Geltung dieser Ligatur, welche sich in diesem Sinne noch an andren Stellen (S. 102 im Beispiel zum ersten *ordo* des ersten imperfekten Modus mit dem Textanfang *Agmina*, sowie im Beispiel zum zweiten perfekten Modus mit dem Textanfang *Balaam*, nach dem Pausenstrich) vorfindet, ist trotzdem, wenn auch äußerst selten, vorgekommen, da, wie Oswald Koller (vergl. S. 12, Anm. 1) nachweist, in dem von Coussemaker als Nr. 32 in seiner *Art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles* übertragenen Tonstück aus dem Montpellier-Kodex die Tenorstimme viermal eine derartige Ligatur aufweist, und zwar nicht in der Form , sondern .

insbesondere Walter Odington's, heftige Anfeindung erfahren¹⁾. Franco hatte solchem Schwanken durch die oben erwähnte Form (die er in diesem Sinne vielleicht schon von Vorgängern übernahm) ein für alle Mal ein Ende gemacht.

Walter Odington schließt sich in der Darstellung des ersten perfekten Modus Franco an, berichtet aber über zwei von ihm abgelehnte (*quod valde est inconueniens*), seltsame Notierungsweisen desselben. Nach ihm schreiben nämlich einige: *longam divisam in breves non ligatas*:



andere aber *et semibreves faciunt caudatas* (♯ als alterierte *brevis* = $\frac{2}{3}$ *brevis*) *et cum brevibus uniformes*:



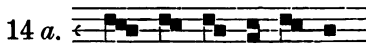
Primus modus imperfectus.

Der erste imperfekte Modus wird dargestellt durch eine beliebig lange Folge von *longa brevis longa brevis longa brevis*:



In Ligaturen läßt sich dieser Modus nach drei verschiedenen Methoden notieren:

a) mittels einer dreitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, einer beliebig langen Reihe zweitöniger Ligaturen derselben Art, sowie einer einzelnen, einzeitigen Brevis am Schlusse:



b) mittels einer beliebig langen Reihe zweitöniger Ligaturen *sine proprietate et cum perfectione*²⁾:

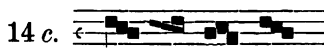


1) Coussemaker, Scr. I, S. 244: *indecent et rationi dissonum*.

2) Nach Franco: *sine proprietate, sine perfectione*; vergl. die Ligaturen-Tabelle auf S. 85 b.

Diese von einigen allein sanctionierte Methode hat vor der ersteren den Vorzug, daß die Ligierung bis zum Schlusse fortgesetzt werden kann. Die Anhänger dieser Methode berufen sich auf den Lehrsatz der Musik-Theoretiker: *Nihil debemus disjungere, quod jungere possumus*, während jene wiederum die Notwendigkeit einer Wahrung der *proprietas* und *perfectio* betonen: *Nihil debemus facere sine proprietate quod facere possumus cum proprietate, et nihil debemus facere sine perfectione, quod facere possumus cum perfectione*.

c) mittels einer beliebig langen Reihe dreitöniger Ligaturen, und zwar abwechselnd *cum proprietate et cum perfectione* oder *sine proprietate et cum perfectione*¹⁾:



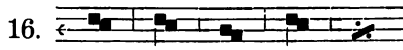
Diese Notation halten einige für ungebräuchlich, doch beruft sich der Anonymus auf ihr Vorkommen in dem von einem Meister verfaßten Tonsatze *Latus*.

Primus ordo

zeigt die beliebig oft wiederholte Folge einer *longa brevis*, zweizeitigen *longa*-Pause, *brevis longa*, einzeitigen *brevis*-Pause:



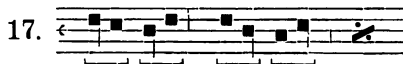
In Ligaturen: eine zweitönige Ligatur *sine proprietate et cum perfectione*, zweizeitige *longa*-Pause, eine zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, einzeitige *brevis*-Pause, ebenso fortgesetzt:



Dieser *ordo* ist zwar wirkungsvoll, aber wenig gebräuchlich. (*Et est quidam ordo nobilis, sed parum usitatus*.)

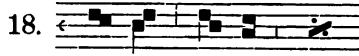
Secundus ordo.

Der zweite *ordo*:



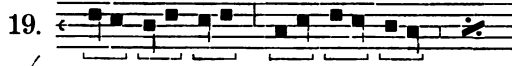
1) Gegen die Geltung der mittleren Note einer dreitönigen Ligatur als *longa*, wie sie in diesem Falle z. B. gefordert wird, sprechen sich Odington und Franco tadelnd aus (vergl. Coussemaker, *Scr. I*, S. 124: *Per quod patet, positionem illorum esse falsam, qui ponunt in ternaria (sc. ligatura) aliquam mediam esse longam*).

erhält bei der Notierung in Ligaturen gegenüber dem ersten den Zuwachs je einer zweitönigen Ligatur vor jeder Pause:

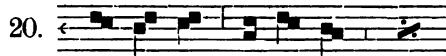


Tertius ordo.

Der dritte *ordo*:

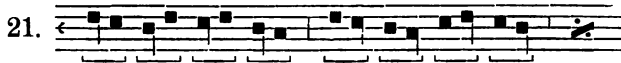


in Ligaturen geschrieben:

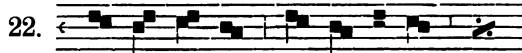


Quartus ordo.

Der vierte *ordo* endlich:

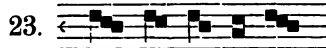



in Ligaturen:



Aus dem Vorhergehenden ergibt sich die Regel, daß sich die Nummerierung des *ordo* stets nach der Anzahl der zwischen zwei Pausen stehenden zweitönigen Ligaturen richtet. Die Zahl der einzelnen Notenzeichen zwischen je zwei Pausen ist in allen *ordines* eine gerade.

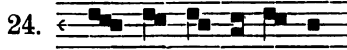
Johannes de Garlandia befolgt dieselbe Methode der Darstellung des ersten imperfekten Modus und seiner *ordines* in Ligaturen. Nur insofern weicht er von der unsrigen ab, als er am Ende der Reihe die abschließende einzelne Brevis mit der ihr vorausgehenden zweitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* in eine dreitönige *sine proprietate et cum perfectione* zusammenzieht, sodaß wir folgendes Bild erhalten¹⁾:



1) In seinem Beispiel zum ersten imperfekten Modus zeigt sich im ersten Traktat (Coussemaker, *Ser. I*, S. 102) bereits insofern wiederum der Einfluß franconischer Notation, als er für die abschließende dreitönige Ligatur *sine proprietate et cum perfectione* schon die franconische *cum propr. sine perfectione*: , aber mit der irregulären Messungsweise ~ ~ (statt der franconischen ~ ~ ~) anwendet. Das Beispiel

Franco und Odington setzen statt der beginnenden dreitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* wiederum eine solche *sine proprietate et cum perfectione*¹⁾, stimmen aber im übrigen mit unserer Methode überein.

Sie notieren demnach den Modus:

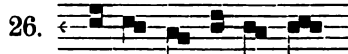


Secundus modus perfectus.

Der zweite perfekte Modus zeigt eine beliebig fortgesetzte Reihe in der Ordnung *brevis longa brevis longa brevis longa brevis*:



Seine Ausprägung in Ligaturen ergibt folgende Reihe: beliebig viele zweitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, sowie am Schlusse eine dreitönige Ligatur *sine proprietate et cum perfectione*:

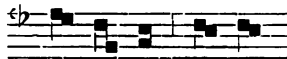


Primus ordo.

Er bewegt sich fort in der Ordnung: *brevis longa brevis*, zweizeitige *longa*-Pause, beliebig fortgesetzt:



zum ersten *ordo* des ersten imperfekten Modus in dem zweiten Traktat (Coussemaker, *Scr. I*, S. 180) ist falsch:

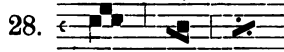


Agmina

Es trägt, wie das bereits auf S. 26¹ erwähnte zum ersten perfekten Modus, den Text *Agmina*, ist aber offenbar nur eine entstellte Kopie desselben. Eine Übereinstimmung zeigt sich nur in den beiden ersten Ligaturen, sowie den Anfangsnoten der beiden noch folgenden, dagegen sind die im Beispiel des ersten Traktats stehenden fünf Pausen in dem des zweiten zu einer einzigen zusammengeschmolzen. Der sinnlose lateinische Text: *Due ligate et due sine proprietate et cum proprietate tres cum pausatione longa et breve . . .* muß geändert werden in: *Due ligate sine proprietate et due cum proprietate, cum debitis pausationibus* (d. h. abwechselnd mit zwei- und einzeitigen Pausen).

1) Vergl. S. 26.

In Ligaturen ist er darstellbar durch beliebig viele, durch je eine zwei-zeitige *longa*-Pause getrennte dreitönige Ligaturen *sine proprietate et cum perfectione*:

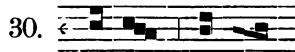


Secundus ordo.

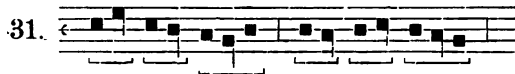
Dieser zeigt das Bild:



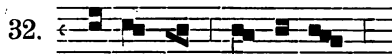
und erhält bei seiner Notierung in Ligaturen gegenüber dem ersten *ordo* den Zuwachs an je einer zweitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* vor jeder dreitönigen:



Tertius ordo.



wiederum mit demselben Zuwachs vor jeder dreitönigen Ligatur



Quartus ordo.

Ebenso der vierten *ordo*:



in Ligaturen:



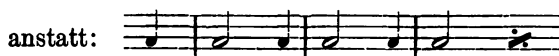
Die Zahl der Einzelnoten zwischen je zwei Pausen ist also in allen *ordines* immer eine ungerade.

Vergleichen wir mit diesem Modus sein Gegenbild, den ersten perfekten, so ergibt sich Folgendes:

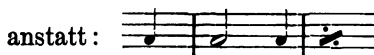
Der erste perfekte Modus erhält bei wachsender Zahl der *ordines* seinen Zuwachs an zweitönigen Ligaturen stets nach der beginnenden dreitönigen Ligatur, der zweite perfekte Modus denselben dagegen vor jeder dreitönigen; es ist also das Verhältnis der Ligaturen in den beiden Modis bei aller sonstigen Analogie ein gerade entgegengesetztes.

Garlandia's und Franco's Methode der Darstellung des zweiten perfekten Modus in Ligaturen ist völlig dieselbe; nur zerlegen beide die abschließende dreitönige Ligatur *sine proprietate et cum perfectione* in eine zweitönige *cum proprietate et cum perfectione* und eine allein-stehende Brevis, also wiederum ein Zeichen franconischen Einflusses bei Garlandia.

Odington schließt sich ihnen an, berichtet aber über eine andere Schreibart des Modus mit Benutzung von Semibreven: *Aliquando hoc modo signant longam inter duas breves et in ligatura descendente, hoc per oppositam proprietatem, sic:*



oder mit *ligaturis ascendentibus cum improprietate:*

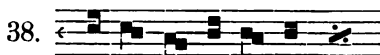


Secundus modus imperfectus.

Der zweite imperfekte Modus schreitet in der Ordnung *brevis longa brevis longa brevis longa* fort:



oder in Ligaturen notiert mittels einer beliebig fortgesetzten Reihe zwei-töniger Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione:*



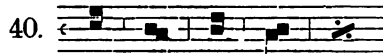
Hier springt die Analogie des äußeren Notenbildes mit dem des ersten imperfekten Modus in der Schreibart b)¹⁾ sofort in die Augen; in beiden Darstellungen finden wir bis ans Ende ausschließlich zweitönige Ligaturen angewandt, dort *sine proprietate et cum perfectione*, hier *cum proprietate et cum perfectione*.

Primus ordo.

Der erste *ordo* unseres Modus zeigt eine beliebig fortgesetzte Reihe in der Ordnung: *brevis longa*, einzeitige *brevis*-Pause, *longa brevis*, zweizeitige *longa*-Pause:



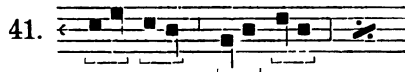
in Ligaturen notiert: eine zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, einzeitige *brevis*-Pause, eine zweitönige Ligatur *sine proprietate et cum perfectione*²⁾, zweizeitige *longa*-Pause, ebenso beliebig fortgesetzt:



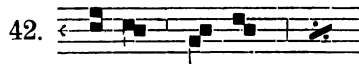
Die übrigen *ordines* erklärt der Anonymus nicht, sondern bemerkt nur, daß sie dem ersten analog zu konstruieren seien.

So wird der

Secundus ordo



in Ligaturen folgendermaßen notiert:



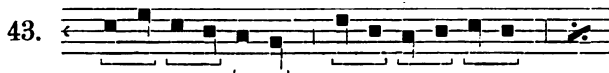
Er erhält mithin gegenüber dem ersten *ordo* den Zuwachs an einer zweitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* vor der ersten, einer zweitönigen Ligatur *sine proprietate et cum perfectione* vor der zweiten Pause.

1) Vergl. S. 27, Beisp. 14b.

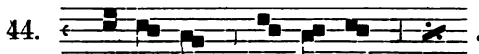
2) Nicht *cum proprietate et imperfectione*, wie es im Text (Coussemaker, Scr. I, S. 346) heißt; die Ligaturen sind dieselben wie die in dem ersten imperfekten Modus und seinen *ordines* angewandten, vergl. S. 27 unter 14b). In der Erklärung zum ersten *ordo* finden sich zwei weitere Fehler. Statt *due longe*... muß es am Anfang des Satzes *due ligate* heißen; desgleichen ist in dem bald darauf folgenden *Passus*... *et tunc due cum proprietate*... hinter *cum una longa* ein *pausatione* zu ergänzen.

Tertius ordo.

Der dritte *ordo* erhält gegenüber dem zweiten den abermaligen Zuwachs an je einer zweitönigen Ligatur der beiden oben erwähnten Arten vor jeder Pause:



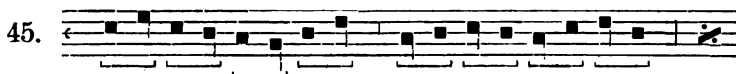
in Ligaturen also:



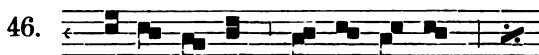
Ganz in analoger Weise wird endlich der

Quartus ordo

gebildet:

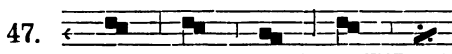


oder in Ligaturen:

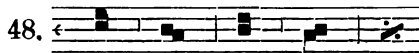


Die Summe der Einzelnoten ergibt in den *ordines* des zweiten imperfekten Modus zwischen je zwei Pausen stets eine grade Zahl.

Vergleichen wir einmal die *ordines* dieses Modus mit den entsprechenden des ersten imperfekten, so stellt sich heraus, daß auch die Absicht des Anonymus 4, auf den ersten Blick die Modi im äußeren Notenbilde zu unterscheiden, in ausgezeichneter Weise erreicht worden ist. Betrachten wir den ersten *ordo* des ersten imperfekten Modus:



und den entsprechenden des zweiten imperfekten Modus:



so sehen wir, daß bei aller äußeren Symmetrie im Notenbilde die Verhältnisse in beiden *ordines* genau gegenteilig liegen.

Noch eine andre, aber vom Anonymus als ungebräuchlich bezeichnete Methode der Darstellung des zweiten imperfekten Modus in Ligaturen giebt es, welche der auf S. 28 als Beispiel 14 c) auf den ersten imperfekten Modus angewandten an die Seite zu stellen ist. Sie benutzt dreitönige Ligaturen, und zwar abwechselnd *sine* beziehungsweise *cum proprietate et cum perfectione*:



Garlandia's Ausführungen decken sich vollständig mit den unsrigen; ja, er erweitert den ersten *ordo* sogar auf folgende Art in eigentümlicher Weise: (statt der in diesem Beispiel¹⁾ durch ihre Länge noch nicht ihren Wert verdeutlichenden Pausenstriche setzen wir die uns bekannten franconischen).

50. 

Das in seinem zweiten Traktat⁴⁾ gegebene, mit einer Longa beginnende Beispiel zum zweiten imperfekten Modus *Et speravit* ist völlig falsch. Die Darstellung dieses Modus, wie wir sie unter Nr. 49 gegeben haben, erwähnt Garlandia nicht.

Franco's und Odington's Ausführungen stimmen mit denen des Anonymus 4 vollkommen überein.

Tertius modus perfectus.

Der dritte perfekte Modus zeigt eine beliebig fortgesetzte Reihe in der Ordnung *longa brevis brevis (altera)*⁵⁾ *longa brevis brevis (altera)* . . . *brevis brevis (altera) longa*⁶⁾:

1) Vergl. Coussemaker, Scr. I, S. 102.

2) Dieser Pausenstrich fehlt irrtümlich in Garlandia's Beispiel bei Coussemaker.

3) Franconische Form dieser Ligatur mit vorfranconischer Geltung; siehe die Ligaturen-Tabelle auf S. 85 b.

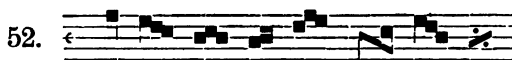
4) Ebenda I, 176.

5) Eine merkwürdige Ähnlichkeit des Textes zeigt sich bei Erklärung der *brevis altera* in den Traktaten des Anonymus 4 und 7 Coussemaker's. Ersterer schreibt: *Secunda vero brevis est duorum temporum; quia si multitudo brevium fuerint, quanto plus appropinquantur fini, tanto debent longius proferri*; Anonymus 7: . . . *quod quando habemus multitudinem brevium, illa que plus appropinquat fini, dicitur longior proferri*. Anscheinend hat also der Anonymus 4 den Traktat des um 1200 schreibenden Anonymus 7 gekannt.

6) Im lateinischen Text muß in dem Satze *una longa, tres ligate cum proprietate*



Zur Notierung in Ligaturen sind erforderlich: eine alleinstehende *longa*, darauf beliebig viele dreitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*:



An dieser Stelle sehen wir zum ersten Male die Doppeldeutigkeit der *ligatura ternaria cum proprietate et cum perfectione* klar vor Augen. Während sie in den vorhergehenden Modis die Geltung *longa brevis longa* (— ∪ —) verlangte, müssen wir sie in den dritten und vierten Modis als *brevis, brevis altera*¹⁾, *longa* (∪ ∪ —) lesen. Es erscheint also der ihrer Anfangsnote Brevis-Bedeutung gebende Begriff der *proprietas* in der ersten Geltungsweise völlig ignoriert. Mithin wird durch den Ausdruck *cum proprietate* der Anfangsnote einer derartigen Ligatur ein bestimmter Wert noch nicht beigelegt, vielmehr richtet sich dieser in der vorfranzösischen Zeit nach dem Modus, in welchem die betreffende Ligatur vorkommt. Ja die ganze Wertbestimmung der einzelnen Noten in den Ligaturen zeigt sich, wie wir auch weiterhin sehen werden, noch fast gänzlich von den einzelnen Modis abhängig. Augenscheinlich wurden die verschiedenen Gestaltungsweisen der Anfangs- und Endnoten der Ligaturen zunächst lediglich zu dem Zwecke erdacht, um die Modi durch sie sofort im Notenbilde von einander unterscheiden zu können.

Auf diese schwankende Wertbestimmung der Anfangsnote einer Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* weisen Walter Odington's tadelnde Worte hin²⁾: *Alii in isto (sc. primo) modo faciunt trinariam (= ternariam) ligaturam cum proprietate etc. binariam similiter; et sic in ternaria proprietas longa, in binaria brevis.*

et perfectione, tres, tres, longe . . . das letzte Wort in *ligate* verwandelt werden (Coussemaker, *Scr. I*, S. 346).

1) Der Text (Coussemaker, *Scr. I*, S. 346) lautet: *Quare sequitur quod tres ligate* (muß heißen: *a tribus ligatis*) *post longam due primi sunt breves, sed in quodam modo irregulari, veluti canunt Anglici.* Der folgende Passus *Dicunt de isto modo duas ligatas, et una brevem . . .* bezieht sich anscheinend auf die in der älteren Notation nicht seltene Geltung der *lig. binaria cum proprietate et cum perfectione* als $\begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array}$ (*brevis + brevis altera*), falls man $\begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array}$ etc. statt $\begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|} \hline \blacksquare \\ \hline \end{array}$ schrieb.

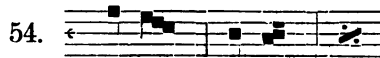
2) Coussemaker, *Scr. I*, S. 244.

Primus ordo.

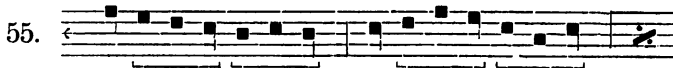
Der erste *ordo* des dritten perfekten Modus hat die Folge *longa brevis brevis longa*, mit abschließender dreizeitiger *longa*-Pause (für *brevis + brevis altera*), beliebig fortgesetzt:



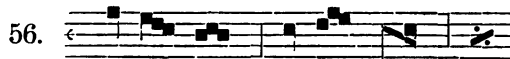
Seine Darstellung in Ligaturen erfordert eine einzelne *longa*, eine dreitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, dreizeitige *longa*-Pause, etc.¹⁾.



Secundus ordo

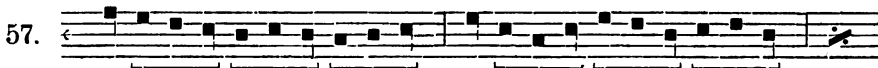


erhält bei seiner Notierung in Ligaturen gegenüber dem ersten den Zuwachs an je einer dreitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* vor jeder Pause²⁾:

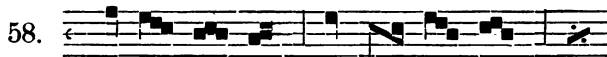


Tertius ordo.

Ganz in analoger Weise erhält der dritte *ordo*³⁾:



seinen Zuwachs an je einer dreitönigen Ligatur vor jeder Pause:



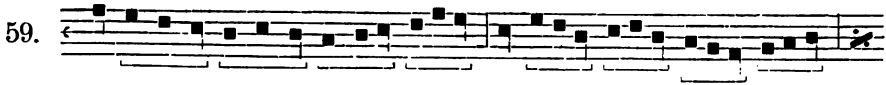
1) Im lateinischen Text (Coussemaker, Scr. I, S. 346) muß in dem Satze: *cum una longa trium temporum* zwischen *longa* und *trium* ein Wort *pausatione* ergänzt werden.

2) Im lateinischen Text (Coussemaker, Scr. I, S. 330) ist bei Erklärung der »*nodes*« im ersten *ordo* das eingeklammerte Wort *tria* als überflüssig zu streichen: *septem distinguendo per unum, tria, tria, [tria]*.

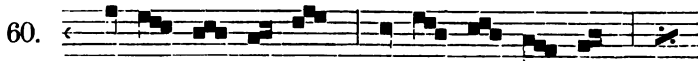
3) Im lateinischen Text (Coussemaker, Scr. I, S. 330) muß es *et sic erunt decem* statt *c. s. e. triginta* heißen.

Quartus ordo.

Desgleichen der vierte *ordo*:



in Ligaturen:

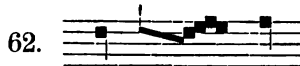


Die Summe der Einzelnoten in den *ordines* des dritten perfekten Modus zwischen je zwei Pausen ergibt eine grade Zahl im ersten und dritten, eine ungrade Zahl im zweiten und vierten *ordo*.

Während Garlandia's Methode der Darstellung des dritten imperfekten Modus in Ligaturen sich mit der des Anonymus 4 völlig deckt, weicht die franconische in einem Punkte von ihr ab. Franco zieht nämlich die unsern Modus eröffnende alleinstehende Longa mit der ihr folgenden dreitönigen Ligatur in eine viertönige Ligatur *sine proprietate et cum perfectione* zusammen, worauf er dann ebenfalls beliebig viele *ligaturae ternariae cum proprietate et cum perfectione* folgen läßt:



Walter Odington, von dem aber nicht unbedingt feststeht, daß er die franconischen Schriften gekannt hat, schließt sich Franco's Auffassung vollständig an und tadelt diejenigen, welche den dritten perfekten Modus nach der mit der unsrigen identischen Methode Garlandia's in Ligaturen darzustellen pflegen, mit den Worten¹⁾: *Alii semper separant primam longam a sequentibus et ponunt per se. Hec non est magna vis facienda; verum tamen sicut ultima conjungitur, ita debet et prima*. Allerdings, sagt er ganz richtig, kann von einem Zusammenschluß der Anfangslonga mit den drei folgenden Noten zu einer viertönigen Ligatur nicht mehr die Rede sein, sobald die beiden ersten Breven in Semibreven aufgelöst werden; in diesem Falle steht die Anfangslonga wiederum getrennt:



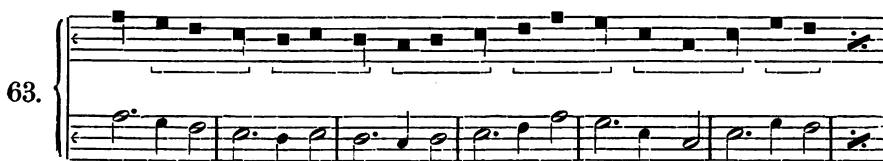
Tertius modus imperfectus.


Eine richtige Darstellung des dritten imperfekten Modus ist erst nach Ausmerzung mehrerer den Sinn entstellender Textfehler möglich; bei

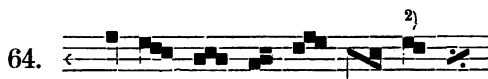
¹⁾ Coussemaker, Scr. I, S. 244.

diesem Vorgehen muß stets im Auge behalten werden, im äußeren Notenbild ein völliges Gegenbild zu dem ihm auf der anderen Seite entsprechenden vierten imperfekten Modus zu schaffen, was um so schwieriger wird, als die Darstellung des letztgenannten Modus und seiner *ordines* in Ligaturen in dem Traktat des Anonymus 4 merkwürdigerweise gänzlich fehlt. Auch die Ausprägung des dritten imperfekten Modus in Ligaturen ist vom Autor im höchsten Grade cursorisch behandelt.

Der Modus bewegt sich nun in folgender Ordnung fort: *longa brevis brevis longa brevis brevis longa . . . longa brevis brevis* ohne abschließende Pause; die zweite *brevis* ist als *brevis altera* jedesmal zweizeitig.



Die Notierung in Ligaturen erfordert: eine einzelne *longa*, beliebig viele dreitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione* (wiederum  zu messen), und endlich am Schlusse eine zweitönige Ligatur *cum proprietate et sine perfectione* nach franconischer, *cum proprietate et cum perfectione* nach vorfranconischer Terminologie¹⁾:



Gehen wir nun zur Darstellung seiner einzelnen *ordines*³⁾ über, von denen jeder auf verschiedene Weise notiert werden kann⁴⁾.

1) Im lateinischen Text muß nach der Handschrift zum Satze: *una longa, tres, tres, tres etc. cum proprietate et imperfectione* das fehlende *et due ligate cum proprietate et imperfectione* hinzugesetzt werden.

2) In allen unseren Beispielen wurde selbstverständlich die vorfranconische Notation angewandt (vergl. dazu: S. 49, 51 und die Ligaturentabelle auf S. 86 b). Übrigens giebt der Anonymus 4 durch die Anwendung der durchaus franconischen Benennung dieser Ligatur selbst den Beweis, daß sein Traktat mindestens in die franconische Zeit, und zwar um 1275, aber nicht bereits zwischen 1189 und 1215 zu setzen ist. Auch würde er in diesem Falle die dann kaum 50 Jahre vor ihm wirkenden Meister Leoninus und Perotinus jedenfalls nicht als *antiqui* bezeichnen (Coussemaker, Scr. I, S. 327, 328).

3) Der Anonymus leitet die *ordines* der imperfekten Modi stets von denen der perfekten ab, so auch hier; in dem betreffenden Text (Coussemaker, Scr. I, S. 346) sind die eingeklammerten Worte zu ergänzen: *remove ultimam in figura trium, . . . residuum retine, et invenies unam longam [et duo conjuncta] cum proprietate et imperfectione*.

4) Die mannigfachen Möglichkeiten der Darstellung des dritten und vierten imperfekten Modus hat auch Garlandia im Auge, wenn er gelegentlich über die Notation

Primus ordo.

A.

Seine erste Form, die wir A. nennen wollen, zeigt folgende Reihe: *longa brevis brevis*, dreizeitige *longa*-Pause, *brevis brevis longa*, dreizeitige *longa*-Pause (für *brevis recta* + *brevis altera*), beliebig wiederholt:

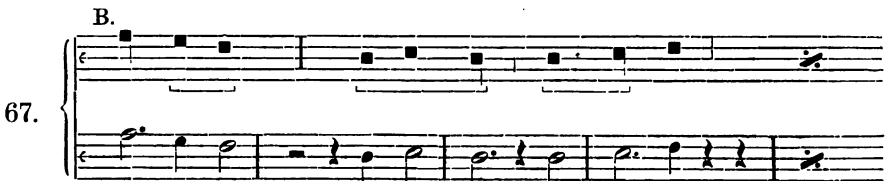


in Ligaturen notiert: eine einzelne *longa*, eine zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum (sine¹) perfectione*, dreizeitige *longa*-Pause, eine dreitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, dreizeitige *longa*-Pause, beliebig oft wiederholt:



B.

Eine andere Art der Notation des ersten *ordo* ist folgende: *longa*, zwei *breves*, dreizeitige *longa*-Pause, *brevis brevis longa*, einzeitige *brevis*-Pause, zweizeitige, mit der folgenden *longa* zusammengerechnete *brevis (brevis longa conjunctim)*, einzeitige *brevis*, zweizeitige *brevis altera*-Pause, beliebig oft wiederholt:

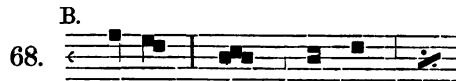


Seine Darstellung in Ligaturen (vom Anonymus nicht besonders beschrieben) würde erfordern: eine einzelne *longa*, eine zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum (sine) perfectione*, dreizeitige *longa*-Pause, eine dreitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, einzeitige *brevis*-Pause,

des letzteren sagt (Coussemaker, Scr. I, S. 102): *Quartus modus sumitur multis modis scilicet imperfectis.*

1) Die eingeklammerten Worte geben die franconische Terminologie wieder.

eine zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*¹⁾, einzeitige *brevis*, zweizeitige *brevis altera*-Pause, ebenso von neuem beginnend:



C.

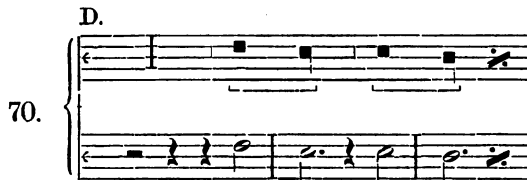
Die Form C. des ersten *ordo* bewegt sich in folgender Weise fort: *longa*, einzeitige *brevis*, zweizeitige *brevis altera*-Pause, *longa*, *brevis*, zweizeitige *brevis altera*-Pause u. s. w.



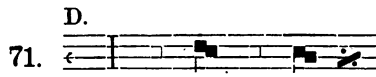
In Ligaturen läßt sich diese Form natürlich nicht notieren.

D.

Eine andere Art der Notierung des ersten *ordo* ermöglicht folgende Reihe: dreizeitige *longa*- und einzeitige *brevis*-Pause, *brevis altera*, *longa* (*duo conjuncta*), einzeitige *brevis*-Pause, *brevis altera*, *longa*, beliebig fortgesetzt:



in Ligaturen:



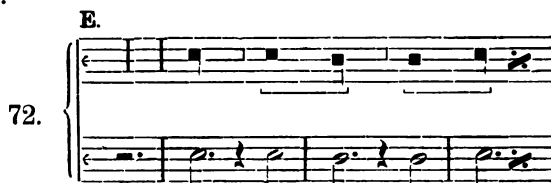
also wiederum mit zweitönigen Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione* irregulärer Geltung.

E.

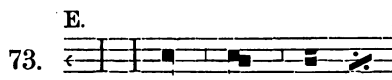
Endlich eine weitere Form desselben *ordo*: eine dreizeitige *longa*-Pause, eine einzeitige *brevis recta*- und zweizeitige *brevis altera*-Pause (für diese beiden Pausen wird nach Anonymus 4 besser eine einzige

¹⁾ Diese Ligatur ist in der franconischen Lehre beseitigt. Vergl. S. 60 und die Ligaturentabelle auf S. 86 b.

dreizeitige *longa*-Pause gesetzt¹⁾, darauf *longa*, einzeitige *brevis*-Pause, *duo conjuncta* (*brevis altera, longa*), einzeitige *brevis*-Pause, und weiter wie unter D.:



oder in Ligaturen notiert:



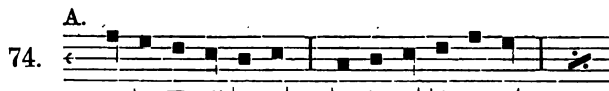
Diese Form läßt sich mit der vorausgehenden unter D. natürlich leicht in Verbindung setzen (. . . *Bene copulatio fiet inde* . . .).

Die Gegenüberstellung der unterscheidenden Merkmale dieser beiden Formen ist bei Anonymus 4 äußerst verwirrend ausgefallen. Das betreffende Stück des lateinischen Textes sei hierher gesetzt: *Sed nota, quod alius* (der erste *ordo* in der Form D.), *non incipit cum isto* (demselben in der Form E.), *sed ante illum per unam brevem* (mit der ersten zweizeitigen zur folgenden *Longa* gehörigen *Brevis* in der Form D.), *quare alius* (Form E.) *habebit pausationem brevem duorum temporum. Sed nota, quod melius est, habere pausationem trium temporum, duplicem pausationem* (worunter der Anonymus hier die dreizeitige Pause versteht) *duarum brevium, et ille* (Form D.) *habet duplicem pausationem unam* (nur eine) *trium temporum et alteram unius temporis, vel vice-versa; quod ille* (Form E.) *incipit per unam longam et unam brevem* (sc. *pausationem*) *unius temporis; et sic fit bene copulatio.*

Secundus ordo.

A.

Der zweite *ordo* ergibt in der Form A. folgende Reihe: *longa, tria conjuncta* (*brevis, brevis altera, longa*), *duo conjuncta* (*brevis, brevis altera*), dreizeitige *longa*-Pause, *tria conjuncta*, *tria conjuncta*, dreizeitige *longa*-Pause, beliebig fortgesetzt¹⁾:



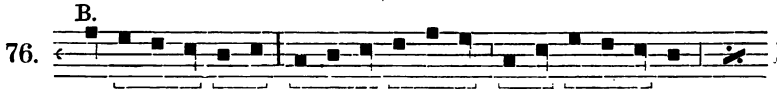
1) Im lateinischen Text (Coussemaker, Scr. I, S. 347) muß es statt des sinnlosen: . . . *cum longa pausatione trium temporum, duorum brevium, corundem trium* . . . heißen: *cum longa pausatione trium temporum pro duabus brevibus.*

In Ligaturen notiert, erfordert dieser *ordo* gegenüber dem entsprechenden ersten den Zuwachs an je einer dreitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* vor jeder Pause:

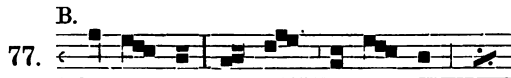


B.

Bei Gebrauch der Form B. müssen wir folgende Reihe einhalten: *longa, tria conjuncta, duo conjuncta, dreizeitige longa-Pause, tria conjuncta, tria conjuncta, einzeitige brevis-Pause, brevis altera, longa, tria conjuncta, einzeitige brevis, zweizeitige (brevis altera-) Pause, ebenso von neuem beginnend:*



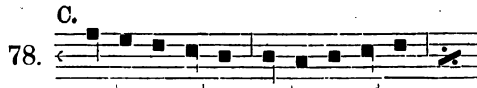
Die Notation in Ligaturen erfordert: *longa*, dreitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum (sine) perfectione*, dreizeitige *longa*-Pause, zwei dreitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, einzeitige *brevis*-Pause, zweitönige Ligatur, dreitönige Ligatur, beide *cum proprietate et cum perfectione*, einzeitige *brevis*, zweizeitige (*brevis altera*-) Pause:



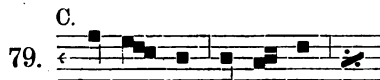
Es zeigt sich also gegenüber dem entsprechenden ersten *ordo* ein Zuwachs an je einer dreitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* vor jeder Pause.

C.

Der zweite *ordo* in der Form C. stellt sich folgendermaßen dar: *longa, brevis brevis longa*, einzeitige *brevis*, zweizeitige (*brevis altera*-) Pause, beliebig fortgesetzt; er erhält also gegenüber dem entsprechenden ersten *ordo* den Zuwachs an je einer Gruppe *trium conjunctorum (brevis brevis longa)* vor jeder alleinstehenden *brevis*:



oder in Ligaturen notiert:

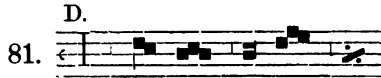


D.

In dieser Form erfordert der zweite *ordo* folgende Reihe: dreizeitige *longa*- und einzeitige *brevis*-Pause, *duo conjuncta*, *tria conjuncta*, einzeitige *brevis*-Pause u. s. f., wird also gegenüber dem ersten entsprechenden *ordo* um je eine Gruppe *brevis brevis longa* vor jeder Pause verlängert:



in Ligaturen:

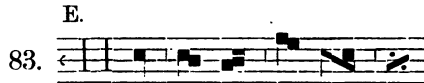


E.

Denselben Zuwachs an einer Gruppe von *brevis brevis longa* erhält unser *ordo* in der Form E.:



in Ligaturen:



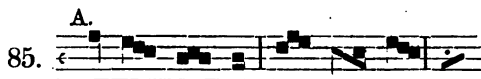
Tertius ordo.

A.

Bei Gebrauch der Form A. müssen wir diesen *ordo* folgendermaßen notieren: *longa*, *brevis brevis longa*, *brevis brevis longa*, *brevis brevis*, dreizeitige *longa*-Pause, eine dreimal wiederholte Gruppe von *brevis brevis longa*, dreizeitige *longa*-Pause u. s. w.:

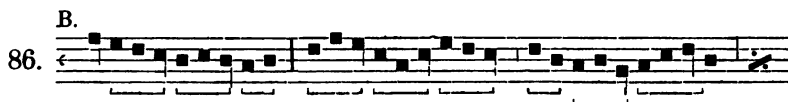


Notieren wir diesen *ordo* in Ligaturen, so erhalten wir wiederum den Zuwachs an einer dreitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* vor jeder Pause; die zweitönigen Ligaturen *cum proprietate et cum (sine) perfectione* haben auch hier, wie in allen *ordines* dieses Modus, die unregelmäßige Geltung *brevis brevis altera*, welcher wir neben der ebenso ungewöhnlichen *brevis altera*, *longa* noch oft begegnen werden. Wir erhalten also bei Notierung in Ligaturen folgendes Bild:

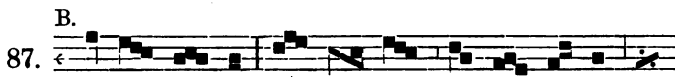


B.

In dieser Form zeigt der dritte *ordo* folgende Reihe: *longa*, *tria conjuncta*, *tria conjuncta*, *duo conjuncta* (zwei Breven), dreizeitige *longa*-Pause, *tria conjuncta*, *tria conjuncta*, *tria conjuncta*, einzeitige *brevis*-Pause, *duo conjuncta* (*brevis altera longa*), *tria conjuncta*, *tria conjuncta*, einzeitige *brevis*, zweizeitige (*brevis altera*-) Pause, beliebig wiederholt¹⁾:



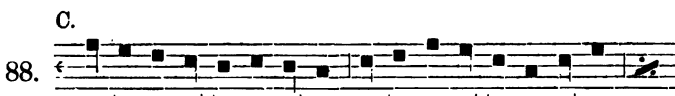
oder in Ligaturen notiert:



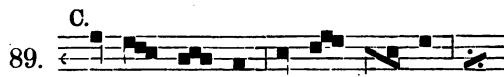
also wiederum gegenüber dem entsprechenden zweiten *ordo* mit einem Zuwachs an je einer dreitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* vor jeder Pause.

C.

Der dritte *ordo* in der Form C. weist folgende Reihe auf: *longa*, *tria conjuncta*, *tria conjuncta*, einzeitige *brevis*, zweizeitige (*brevis altera*-) Pause, beliebig fortgesetzt:



in Ligaturen geschrieben:



D.

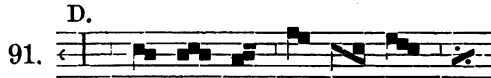
Bei Gebrauch der Form D. haben wir folgendermaßen den *ordo* zu notieren: dreizeitige *longa*- und einzeitige *brevis*-Pause, *duo conjuncta*

1) Im lateinischen Text (Cousse-maker, Scr. I, S. 331) muß in dem Satze: *Tertius ordo ejusdem procedit per longam, tria conjuncta, tria conjuncta, duo conjuncta, cum longa pausatione* nach dem letzten Wort ein *trium temporum* ergänzt, desgleichen bei * in dem gleich darauf folgenden *Passus deinde tria, tria, * cum brevi pausatione unius temporis* ein *tria conjuncta* hinzugesetzt werden.

(*brevis altera longa*), *tria conjuncta*, *tria conjuncta*, einzeitige *brevis*-Pause, nach Belieben wiederholt, aber ohne die erste Pause:

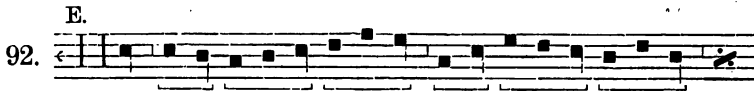


in Ligaturen notiert:

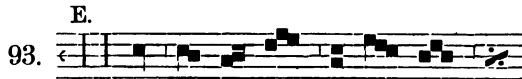


E.

Wie bei C. und D., so ergibt sich auch bei E. für den dritten *ordo* gegenüber dem korrespondierenden zweiten ein Zuwachs an je einer dreitönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*. Der *ordo* in der Form E.:



sieht also bei Notierung in Ligaturen folgendermaßen aus:

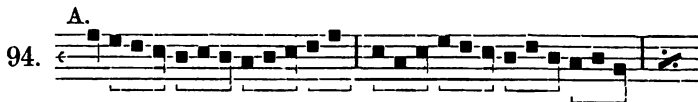


Quartus ordo.

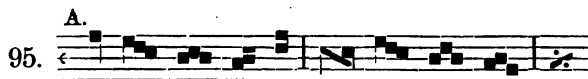
Die Formen des vierten *ordo*, dessen Darstellung in Ligaturen im Traktat des Anonymus fehlt, erhalten sämtlich den Zuwachs an je einer Gruppe von *brevis brevis longa* vor jeder Pause. An welcher Stelle, ergibt sich leicht durch Vergleichung jeder Form mit ihrer entsprechenden in den vorhergehenden *ordines*.

A.

In Form A. weist der vierte *ordo* folgende Reihe auf:

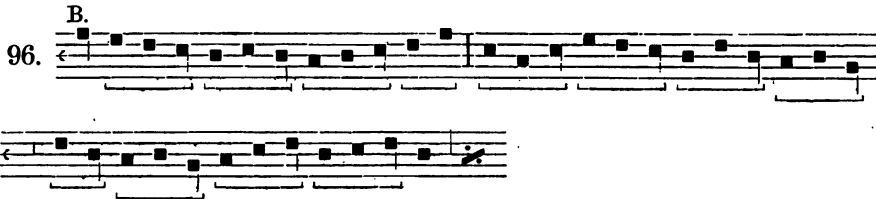


in Ligaturen:



B.

In dieser Form stellt sich dieser *ordo* folgendermaßen dar:



in Ligaturen:



C.

Bei Gebrauch dieser Form müssen wir den *ordo* folgendermaßen notieren:



in Ligaturen dargestellt:

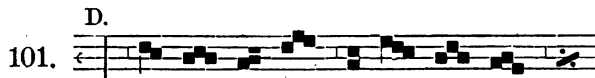


D.

In dieser Form erhalten wir folgendes Bild des *ordo*:

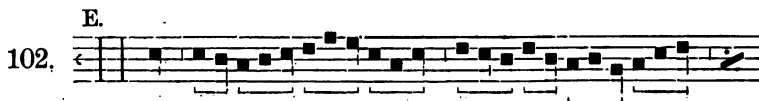


oder in Ligaturen:



E.

Endlich die letzte Form dieses *ordo*:



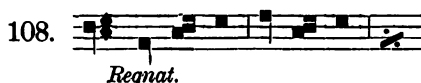
stets identische Fortsetzung des rhythmischen Motivs besser gewahrt, als in unsrer Fassung; er schreibt:



also *longa*, zweitönige Ligatur *cum proprietate et sine perfectione*, dreizeitige *longa*-Pause, beliebig wiederholt¹⁾.

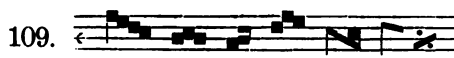
Die Form und Wertgeltung der *ligatura binaria cum proprietate et sine perfectione* ist bei + bereits die franconische; bei * jedoch wurde statt dieser franconischen die in vorfranconischer Zeit dieselbe Wertgeltung aufweisende *ligatura binaria cum proprietate et cum perfectione* gewählt²⁾. Auch in den die Darstellung der dritten und vierten Modi im allgemeinen verdeutlichenden Notenbeispielen beider Traktate bedient sich Garlandia für die abschließende zweitönige Ligatur der vorfranconischen statt der franconischen Form³⁾; er steht zwar gegenüber der älteren perotinischen Lehre bereits auf fortgeschrittenerem Standpunkt, weiß sich aber von eindringenden Reminiszenzen dieser Lehre noch nicht ganz los zu machen; dies zwingt uns daher, ihn ebenfalls den vorfranconischen Theoretikern einzureihen.

Noch eine zweite Art der Darstellung des ersten *ordo* lehrt er, nämlich:



also in der Folge: *longa*, dreitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, einzeitige *brevis*, zweizeitige (*brevis altera*-) Pause.

Franco und Odington weichen nur insofern von der Darstellung des Anonymus ab, als sie wiederum die den Modus eröffnende *Longa* und die folgende dreitönige Ligatur in eine viertönige *cum proprietate et cum perfectione* zusammenziehen. Sie würden also unser Beispiel 63 folgendermaßen notieren:



1) Der lateinische Text (Coussemaker, Scr. I, S. 102) ist entstellt und muß lauten: *Sumatur una longa perfecta, due ligate cum proprietate sine perfectione, et longa pausatio trium temporum.*

2) Vergl. auch die Ligaturen-Tabelle auf S. 86 b.


3) Der beschreibende lateinische Text (Coussemaker, Scr. I, S. 102) ist fehlerhaft. In dem Satze: *Sumatur una longa cum tribus, tribus etc. cum proprietate et imperfectione* ... muß das letzte Wort in »*perfectione*« korrigiert werden.

110.

Musical score for measures 110-111. Measure 110: Treble clef, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, F#5 quarter, G5 quarter. Bass clef, G3 half, B2 half. Measure 111: Treble clef, G5 quarter, F#5 quarter, E5 quarter, D5 quarter, C5 quarter, B4 quarter, A4 quarter. Bass clef, G3 half, B2 half. Both measures end with a double bar line.

111.

Primus ordo.

112. 

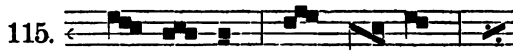
113.

Secundus ordo.

114.

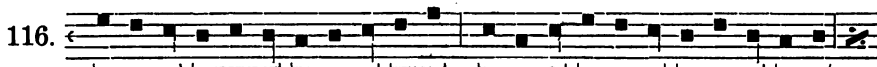
A musical staff with a treble clef and a common time signature (C). The melody consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G7, A7, B7, C8. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

in Ligaturen:

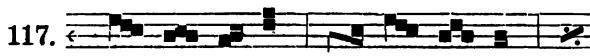


Tertius ordo.

Der dritte *ordo* mit demselben Zuwachs:

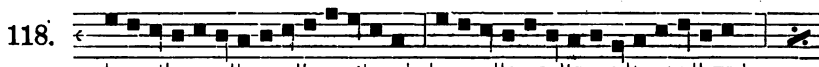


wird in Ligaturen dargestellt:

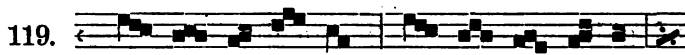


Quartus ordo.

Der vierte *ordo* endlich wird in analoger Weise gebildet:



in Ligaturen geschrieben:



Die Summe der Einzelheiten in den verschiedenen *ordines* des vierten perfekten Modus ergibt im direkten Gegensatz zum dritten perfekten eine ungrade Zahl im ersten und dritten, eine grade im zweiten und vierten *ordo*.

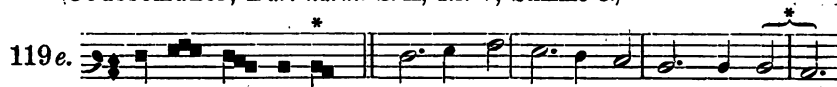
Garlandia's und Franco's Methode der Darstellung dieses Modus in Ligaturen stimmt mit der unsrigen überein; nur nennt natürlich Franco die vor jeder Pause stehende zweitönige Ligatur *cum proprietate et sine perfectione* und bedient sich der Formen ■ oder ▮.

Odington schließt sich Franco an, berichtet aber auch über eine andere, von ihm nicht gebilligte Schreibweise: »Einige teilen im dritten und vierten Modus die Longa in zwei Breves, sodaß jede dreitönige Ligatur den Gesamtwert zweier Longae hat; statt dieser muß daher im dritten Modus eine fünf-, im vierten eine viertönige Ligatur gesetzt werden, deren *ultima* (Schlußnote) stets *longa* gilt, jedoch *brevis*, falls ihr eine *binaria ligatura* (sc. *cum proprietate et cum perfectione* der vorfranconischen Terminologie) folgt. In den etwa noch folgenden zweitönigen Ligaturen werden alle Noten als *breves* gelesen, bis eine dreitönige Ligatur, eine *longa*, oder eine dreizeitige *longa*-Pause folgt«.

Beispiel:

a. Vorfranconische Lesart.

(Coussemaker, *L'art harm.* S. X, Nr. V, Stimme 3.)



Anscheinend ist die Messung = zwei *breves rectae* die älteste; nach dem Eindringen der Dreiteiligkeit wurde sie in *brevis recta* + *brevis altera* und endlich allmählich unter dem Einflusse der Schreibart des Tenors in die franconische *brevis recta* + *longa*¹⁾ umgebildet.

Odington lehnt, wie gesagt, eine derartige Geltung dieser Ligatur ab²⁾; wie er noch berichtet, teilen einige die *longa* statt in *breves* in drei oder vier *currentes*, andere wiederum führen in beiden Modis Unterteilungen derart ein, daß sie sich abwechselnd der *longae*, *breves* oder *semibreves* bedienen, wobei jede Note zwei, selten drei Werte der nächst kleineren gilt.

Quartus modus imperfectus.

Dieser Modus bewegt sich in einer Reihe mit folgender Ordnung³⁾: *brevis brevis longa*, *brevis brevis longa*, . . . *brevis brevis longa*, beliebig wiederholt:

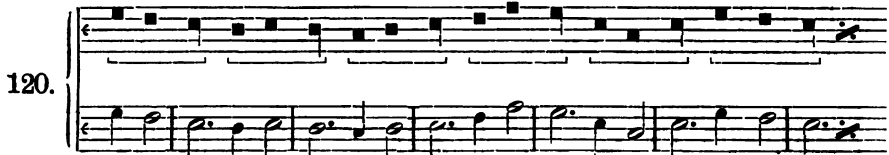
1) Vergl. Beispiel 119b.

2) Als Beweis für das stete Vorkommen dieser Ligaturen-Geltung in Mensuralkompositionen vorfranconischen Alters vergleiche die als Anhang beigegebenen Stücke. Auch in allen aus dem 12. und frühen 13. Jahrhundert stammenden Kompositionen, welche in dem Werke *Early English Harmony* der Plainsong and Mediaeval Music Society (London 1897), Bd. I, in facsimilierter Wiedergabe abgedruckt sind (vgl. Tafel 7; 11—23; 25—30), ist diese Wertmessung der genannten Ligatur etwas durchaus Gewöhnliches. In dem Pendant zu dem eben erwähnten Werke, der *Musical Notation of the Middle Ages* (London, 1890), weist der Verfasser des kurzen, den Facsimiles vorausgeschickten Aufsatzes auf die in das 13.—14. Jahrhundert zu setzende angebliche Mensuralkomposition *Salve virgo* (Tafel XIX) hin, in welcher die Geltung jener Ligatur = *longa brevis* öfters vorkommen soll. *Although this rule* (sc. of W. Odington, der in solchen zweitönigen Ligaturen ihrer Schlußnote den doppelten Wert ihrer Anfangsnote zusprach) *is clear and precise, it cannot always have held good for the internal evidence of such a melody as that of "Salve Virgo" shows, that the ligatures of two notes* (sc. cum proprietate et cum perfectione) *there be divided in the proportion 2 and 1.* Abgesehen davon, daß eine Geltung *brevis brevis altera* dieser Ligatur weit eher denkbar wäre, als die Messung *longa brevis*, so muß bemerkt werden, daß das citierte Stück (ein Hymnus) nicht in Mensural-, sondern in Choralnoten notiert ist. Die in der Mensuralnotation ganz unmöglichen Zeichen wie:

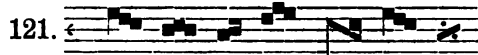


verbieten von vornherein die Annahme des geschätzten Autors, auch fehlen sämtliche Pausenstriche außer den gruppenweis gliedernden Divisionsstrichen.

3) Der lateinische Text (Coussemaker, *Scr. I*, S. 331): *Procedit per tria con-*



die Notierung in Ligaturen¹⁾ erfordert beliebig viele dreitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*:

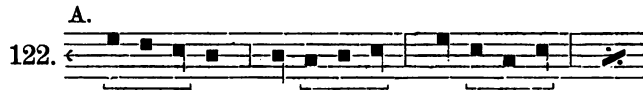


Der Unterschied zwischen dem dritten und vierten imperfekten Modus ergibt sich sofort aus dem Fehlen der in ersterem die Reihe eröffnenden, alleinstehenden Longa und der abschließenden zweitönigen Ligatur.

Primus ordo.

A.

Der erste *ordo* zeigt folgende, symmetrisch von Pausen durchsetzte Notenreihe: *brevis brevis longa, brevis recta*, zweizeitige (*brevis altera*-) Pause, *longa, brevis brevis longa*, dreizeitige *longa*-Pause (für *brevis + brevis altera*), mit den letztgenannten vier Notenwerten und trennender dreizeitiger Pause die Reihe beliebig lang fortsetzend:



Augenscheinlich war es die Absicht des Anonymus, durch den consequent durchgeführten Gebrauch von je vier Noten zwischen den einzelnen Pausen den vierten Modus auf den ersten Blick vor Augen treten zu lassen.

Die Ausprägung dieser ersten Form in Ligaturen erfordert: eine dreitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, einzeitige *brevis*, zweizeitige (*brevis altera*-) Pause, *longa*, dreitönige Ligatur obiger Geltung, dreizeitige *longa*-Pause, etc.:

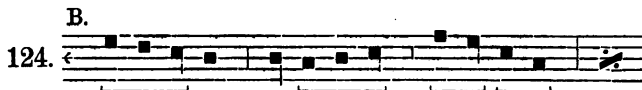


juncta et tria, tria, cum uno, propter diminutionem unius a sua perfectione ist entstellt und muß lauten: *Procedit per tria conjuncta et tria, tria etc. et duo conjuncta cum imperfectione materiali* . . .

1) Wie bereits erwähnt, fehlt im Traktat die Darstellung des vierten imperfekten

B.

Auf eine zweite Art kann der erste *ordo* folgendermaßen dargestellt werden: *tria conjuncta*, *brevis recta*, zweizeitige (*brevis altera*-) Pause, *longa*, *tria conjuncta*, einzeitige *brevis*-Pause, *brevis altera longa*, *brevis brevis altera*, dreizeitige *longa*-Pause, beliebig wiederholt:



Man beachte: wiederum stets vier Noten zwischen zwei Pausen! In den beiden ersten viertönigen Gruppen stimmt diese Form mit der vorigen überein.

Die Darstellung in Ligaturen ergibt folgende Reihe: eine dreitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, *brevis recta*, zweizeitige (*brevis altera*-) Pause, *longa*, dreitönige Ligatur obenerwähnter Art, einzeitige *brevis*-Pause, eine zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* mit der Geltung *brevis altera*, *longa*¹⁾, eine zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum (sine) perfectione*, dreizeitige *longa*-Pause, nach Belieben fortgesetzt:



C.

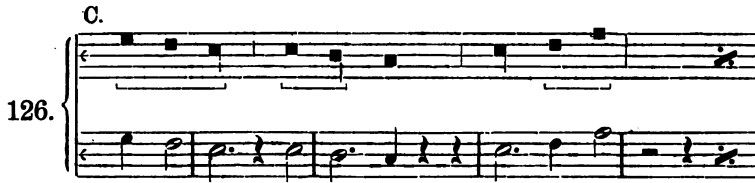
Noch eine dritte Methode der Darstellung dieses *ordo* beschreibt uns der Traktat. Sehen wir genauer zu, so finden wir, daß wir es mit einer analogen Nachbildung des ersten *ordo* in der Form C. im dritten imperfekten Modus zu thun haben²⁾. Das Prinzip ist dort wie hier dasselbe: Ableitung aus dem ersten *ordo* in der Form A. durch Elimination der letzten Note vor der Pause (dort *brevis altera*, hier *brevis recta*), und Fortführung unter steter Wahrung der Zahl der voraufgehenden, einzelnen Noten (dort zwei, hier drei). Es lautet demnach unsre Reihe C.: *tria conjuncta*, *brevis recta*-Pause, *brevis altera longa*, *brevis recta*, zweizeitige

Modus in Ligaturen; doch läßt sie sich leicht ergänzen, wenn man sich an den bisher geübten Gebrauch der Ligaturen hält.

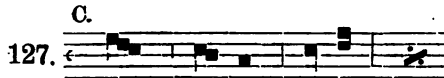
1) Nur in der vorfranzösischen Epoche gebräuchlich; vergl. S. 60 und die Ligaturen-Tabelle auf S. 86 b, sowie die als Anhang beigegebenen Kompositionen.

2) Vergl. S. 41.

(*brevis altera*-) Pause, *longa*, *brevis brevis altera*, dreizeitige *longa*-Pause, beliebig wiederholt:



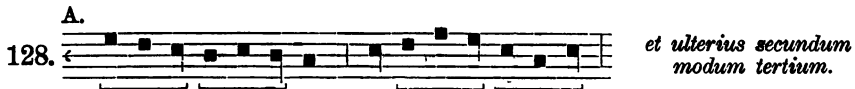
in Ligaturen:



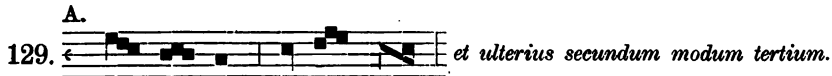
Secundus ordo.

A.

Der zweite *ordo* in der Form A. mit abermaliger Überführung in den dritten *Modus* nach der ersten Pause erhält gegenüber dem entsprechenden ersten den Zuwachs an je einer Gruppe *brevis brevis longa* vor jeder Pause:

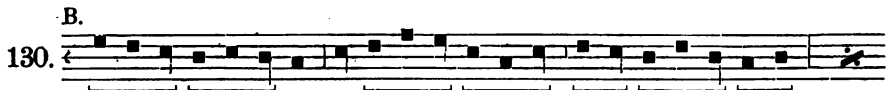


Seine Darstellung in Ligaturen ergibt folgendes Bild:



B.

Wird der zweite *ordo* nach dem Schema B. notiert, so ergibt sich für ihn gegenüber seinem entsprechenden ersten der Zuwachs an je einer Gruppe *trium conjunctorum* vor der ersten, zweiten und, zwischen die beiden *conjuncta* eingeschoben, auch vor der dritten Pause, sodaß wir folgendes Bild erhalten:

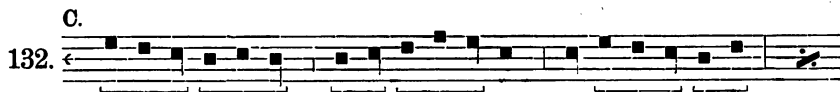


in Ligaturen geschrieben:



C.

Bei Gebrauch der Form C. erhalten wir gegenüber dem ersten *ordo* den Zuwachs an je einer Gruppe *brevis brevis longa* vor der ersten, zweiten (zwischen den *duo conjuncta* und der *brevis recta*) und dritten Pause (zwischen der *longa* und den letzten *duo conjuncta*):



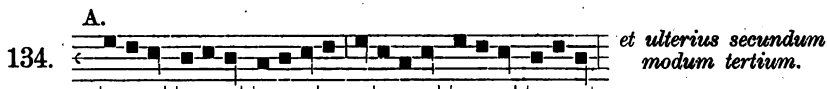
oder in Ligaturen:



Tertius ordo.

A.

Der dritte *ordo* in der Form A. erhält einen abermaligen Zuwachs an je einer Gruppe *trium conjunctorum* vor jeder Pause¹⁾:

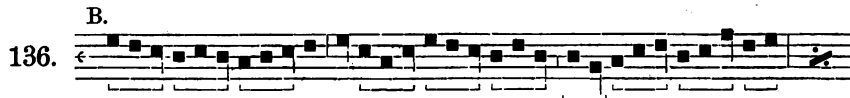


in Ligaturen notiert:

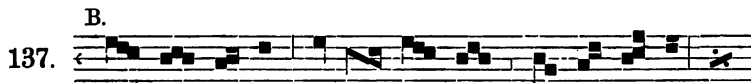


B.

Die Darstellung des dritten *ordo* nach dem Schema B. ergibt gegenüber dem korrespondierenden zweiten einen Zuwachs an je einer Gruppe *brevis brevis longa* vor der ersten, zweiten und, zwischen die beiden *conjuncta* eingeschoben, auch vor der dritten Pause, sodaß man folgende Reihe gewinnt:



in Ligaturen:



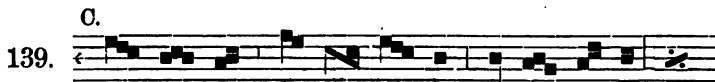
1) Im lateinischen Text (Cousse-maker, Scr. I, S. 332) ist das eingeklammerte *tria* hinzuzufügen: *Aliter tria, tria, tria et unum cum brevi pausatione duorum temporum, deinde longa, tria, tria, [tria] cum longa pausatione trium temporum.*

C.

Folgen wir der Darstellung dieses *ordo* in der Form C., so erhalten wir gegenüber dem entsprechenden zweiten wiederum den Zuwachs an je einer Gruppe *trium conjunctorum* vor der ersten, zweiten (zwischen den *duo conjuncta* und der *brevis recta*) und dritten Pause (zwischen der *longa* und den letzten *duo conjuncta*):



in Ligaturen:



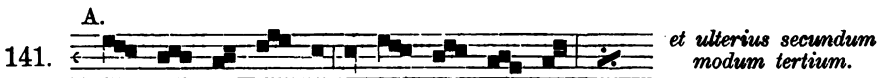
Quartus ordo.

A.

Der vierte *ordo* endlich erhält in der Form A. den abermaligen Zuwachs an je einer Gruppe *trium conjunctorum* vor jeder Pause, sodaß er folgende Reihe aufweist:



oder in Ligaturen notiert:

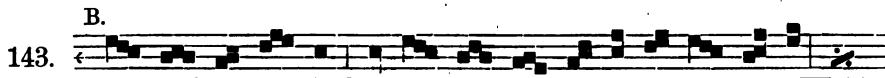


B.

Notieren wir den *ordo* nach dem Schema B., so ergibt sich gegenüber seinem entsprechenden ersten ein Zuwachs an je einer Gruppe *trium conjunctorum* vor der ersten, zweiten und, zwischen die letzten *duo conjuncta* eingeschoben, auch vor der dritten Pause, sodaß wir folgende Reihe erhalten:

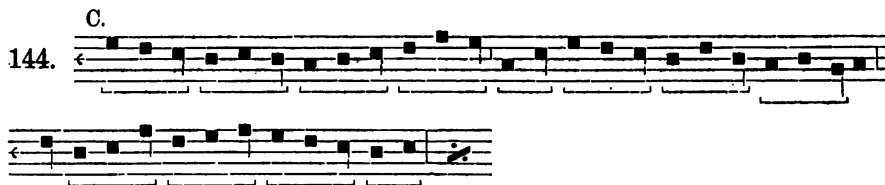


in Ligaturen dargestellt:



C.

Die Notierung in der Form C. zeigt gegenüber dem entsprechenden dritten *ordo* wiederum einen Zuwachs an je einer Gruppe *trium conjunctorum* vor der ersten, zweiten (zwischen den *duo conjuncta* und der einzeitigen *brevi*s) und dritten Pause (zwischen der *longa* und den letzten *duo conjuncta*):



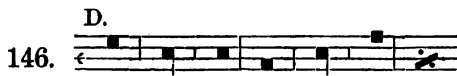
oder in Ligaturen:



D. E.

Noch zweier sogenannter *Soli ordines*¹⁾ müssen wir gedenken.

Der erste, D., hat sein unterscheidendes Merkmal darin, daß er abwechselnd eine Note und Pause zählt, also dem *Solus ordo* F. des dritten imperfekten Modus vollkommen entspricht. Er schreitet also mit einer dem Blinkfeuer eines Leuchtturms gleichenden, unruhigen Regelmäßigkeit fort und flößt uns für den ihn interpretierenden Sänger ein herzliches Bedauern ein:



Der *Solus ordo* E. läßt stets auf zwei Noten eine Pause folgen, bewegt sich also folgendermaßen fort:



Beginnt die dreizeitige *longa*-Pause die Reihe, so erhalten wir den entsprechenden *Solus ordo* des dritten imperfekten Modus.

1) Vergl. S. 48.

Eine Ligierung des obigen *ordo* würde folgendes Bild ergeben:



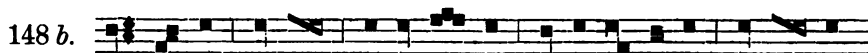
also lauter zweitönige Ligaturen *cum proprietate et cum (sine) perfectione*.

Das wichtigste Ergebnis unsrer Untersuchungen der *ordines* des vierten imperfekten Modus bildet die Thatsache, daß die Geltung der *ligatura binaria cum proprietate et cum perfectione* = *brevis altera longa* in vorfranconischer Zeit thatsächlich stattfand, da der Anonymus durch sein kategorisches *duo conjuncta* jede andre Notation ausschließt und lediglich die ligierende fordert¹⁾. In der franconischen Epoche ist aber eine derartige Wertgeltung dieser Ligatur ganz unmöglich, nur Pseudo-Aristoteles kennt, wie aus einer Stelle seines Traktates hervorgeht²⁾, noch alle diese irregulären älteren Messungsarten der Ligatur (*brevis recta*, *brevis recta* oder *brevis recta*, *brevis altera* oder *brevis altera*, *longa*).

Garlandia stimmt in der Darstellung des vierten imperfekten Modus vollständig mit unsren Ausführungen überein. Sein erstes Beispiel zum vierten imperfekten Modus im ersten Traktat (Coussemaker, Scr. I, S. 102, »Regnat«)



ist ziemlich unglücklich gewählt, da der Modus bereits nach kurzer Zeit bei * in den dritten umsetzt. In dem zweiten Beispiel desselben Traktats:



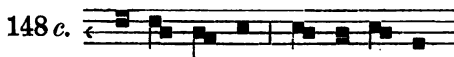
(ohne untergelegten Text) zeigt er noch augenfälligere Ähnlichkeit mit der Lehre des Anonymus 4; der größte Teil dieses Beispiels stimmt völlig mit unsrem ersten *ordo* in der Form B. überein. Nur durch ein uns schon vom dritten imperfekten Modus her bekanntes Festhalten an den einmal gewählten Pausen (wie der *longa*- im ersten, so der *brevis*-Pause hier im zweiten Beispiel) tritt schließlich eine Abweichung von unsrer Lehre ein.

Franco's und Odington's³⁾ Methoden weisen gleichfalls keine Abweichungen von der unsrigen auf. Ob sie dieselbe ebenso detailliert lehrten, läßt sich allerdings nicht mehr nachweisen.

1) Vergl. S. 52. 2) Coussemaker. Scr. I, S. 273.

3) Über Odington vergl. auch S. 51—53.

Die Ansicht Coussemaker's, daß Franco sich der imperfekten Modi nicht bedient habe, da er ihrer in seiner überaus kurzen Darstellung der Modi in Ligaturen¹⁾ zufällig nicht Erwähnung thut, ist als durchaus unwahrscheinlich abzuweisen, da eine solche Unterscheidung, wie wir sehen, bereits ein Jahrhundert vor ihm etwas ganz Gewöhnliches war. Das Umspringen aus einem Modus in einen andren gestattet Franco unbedingt; dies geht so weit, daß er in seinen Ausführungen dem Hauptbeispiel mit den Worten *nisi varietur modus* ein Nebenbeispiel beifügt, in dem durch eingestreute Pausen der ursprüngliche Modus in einen andren (meist den entgegengesetzten) verwandelt wird, z. B. *Secundus modus* (Coussemaker, Scr. I, S. 128):



Modus varietur:



Sogar alle Modi können nach ihm in einer einzigen Melodie vorkommen.

Quintus modus perfectus.

Der fünfte perfekte Modus bewegt sich in der Folge: *longa longa longa* (sämtlich dreizeitig) ohne Pause beliebig lange fort und schließt in ungrader Zahl mit einer dreizeitigen Longa ab. Wir erhalten somit folgende Reihe:



Primus ordo.

A.

Der erste *ordo* zeigt folgende Reihe: drei *longae*, eine dreizeitige *longa*-Pause, ebenso nach Belieben fortgesetzt (die einzelnen *longae* sind nicht durch Ligaturen miteinander zu verbinden²⁾):

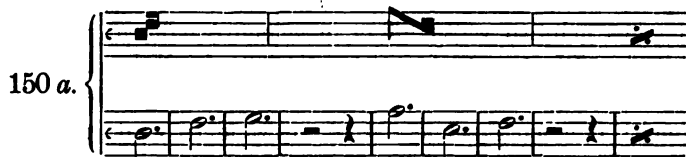


1) Vergl. Coussemaker, Scr. I, 128 f. und Gerbert, Scr. III, 10 f.

2) Im lateinischen Text (Coussemaker, Scr. I, S. 333) muß es *Primus ordo quinti perfecti* ... statt *P. o. q. imperfecti* heißen.

B.

Nun giebt es aber noch eine andre Art der Notierung dieses *ordo*, welche uns höchlichst überraschen wird, nämlich in Gestalt von beliebig vielen, stets durch eine dreizeitige *longa*-Pause von einander getrennten dreitönigen Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*:



Durch diese seltsame Manier wird die schwankende Wertbestimmung der *ligatura ternaria cum proprietate et cum perfectione* um ein abermaliges Beispiel bereichert¹⁾. Die Schwierigkeit einer richtigen Messung dieser Ligaturen durch eine derartige Notierung zu vergrößern, kann nicht die Absicht der alten Meister gewesen sein; vielmehr kam es ihnen lediglich darauf an, auch in Ligaturen den fünften perfekten Modus von den übrigen unterscheiden zu können. Also nur dem äußeren Zweck zuliebe bedienten sie sich an dieser Stelle der Ligaturen. Die auffälligste Ähnlichkeit mit obigem Notenbilde zeigt der erste *ordo* des ersten perfekten Modus²⁾; jener weist ganz die nämlichen Ligaturen, jedoch stets *breves*-Pausen auf. Der erste *ordo* des zweiten perfekten Modus³⁾ zeigt dreitönige Ligaturen *sine proprietate et cum perfectione cum pausationibus longae rectae*; im dritten perfekten Modus gewährt der erste *ordo*⁴⁾ zwar dasselbe Bild wie das unsrige, unterscheidet sich aber von diesem durch die vorausgehende alleinstehende *longa*, während im ersten *ordo* des vierten perfekten Modus⁵⁾ die letztere zwar fehlt, aber als etwas Neues die zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum (sine) perfectione* hinzutritt.

Wenn auch bekanntlich der Zweck die Mittel heiligt, so läßt doch die durch den Gebrauch der dreitönigen Ligatur in unsrem Modus notwendigerweise entstehende Konfusion in der Wertbestimmung solcher Ligaturen eine derartige Notierung gewiß als bedenklich erscheinen.

Diese Schreibart ist noch für die ältere Lehre besonders charakteristisch⁶⁾; sie war zu Lebzeiten unseres Anonymus, der ihr durchaus feindlich und ablehnend gegenübertritt, bereits ein fast überwundener

1) Vergl. die Ligaturen-Tabelle auf S. 86 b.

2) Vergl. S. 25.

3) Vergl. S. 30.

4) Vergl. S. 37.

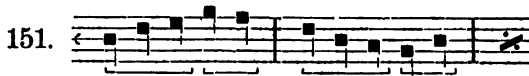
5) Vergl. S. 50.

6) Anonymus 4 (Coussemaker, Scr. I, S. 333): ... *fuerunt quidam antiqui, qui antiquitus solebant illas tres longas conjunctim notare cum sua longa pausatione, quare ponebant iuxta materiale signationem tres ligatas pro tribus longis, quamvis sit ista ligatura contra ligatas tres in aliis modis antecedentibus et postpositis.*

Standpunkt und wurde nach seinem Bericht nur noch in der Notierung für die tieferen Stimmen, besonders für den Tenor, in den Discantus und Motettis unter schwächlicher Begründung mittels des Sprüchleins *Quod possumus conjungere, non disjungatur*, welches schon gelegentlich des ersten imperfekten Modus einmal herhalten mußte, gebraucht¹⁾. Für alle übrigen Stimmen aber wurde nur die vom Anonymus anerkannte in getrennten *longae* angewandt, und zwar faßte diese rasch Fuß, nachdem man einmal das Unzureichende der ersten Notierung, die erst durch mühseliges Vergleichen mit den übrigen Stimmen eine richtige Entzifferung ermöglichte, eingesehen hatte²⁾. Perotinus und einige seiner Vorgänger waren die ersten, welche die Anwendung der ligierenden Schreibweise im ersten *ordo* des fünften perfekten Modus auf das notwendigste Maß beschränkten.

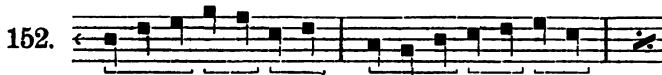
Secundus ordo.

Der zweite *ordo* bewegt sich in folgender Reihe fort: fünf einzelne *longae*, deren Gruppierung zu je 3 + 2 erfolgt, dreizeitige *longa*-Pause, beliebig wiederholt. Die oben erwähnte Scheidung der *longae* in zwei Gruppen hat allerdings etwas sehr Problematisches, da man sich die Longen trotzdem getrennt (*disjunctae*) vorstellen soll.



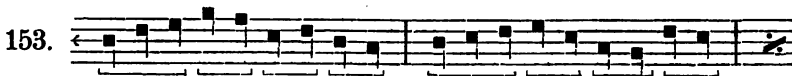
Tertius ordo.

Der dritte *ordo* weist 7 *longae* auf, getrennt zu je 3 + 2 + 2, sowie eine dreizeitige *longa*-Pause, nach Belieben wiederholt:



Quartus ordo.

Der vierte *ordo* endlich zeigt eine Reihe in folgender Ordnung: 9 *longae*, getrennt zu je 3 + 2 + 2 + 2, sowie eine dreizeitige *longa*-Pause, beliebig wiederholt:



1) Anonymus 4 (Coussemaker, Scr. I, S. 347): *Sed usus quidem est in tenoribus discantum vel motellorum* und an einer andren Stelle (S. 334): *Et iste modus notandi conjunctim in inferioribus, et in primis in tenoribus.*

2) Anonymus 4 (Coussemaker, Scr. I, S. 333): *Sed nullus hoc poterit cognoscere* (ob man es mit dem fünften oder einem andren Modus zu thun hatte) *nisi juxta armonicam considerationem superius sibi attributam...*

Die Zahl der einzelnen *longae* vor jeder Pause ist unter allen Umständen eine ungrade¹⁾:

Garlandia's Anweisungen stimmen fast vollständig mit den unsrigen überein; auch er wahrt überall die ungrade Zahl der *longae* vor jeder Pause. Der gefährlichen Schreibweise des ersten *ordo* in dreitönigen Ligaturen steht er nicht allzu ablehnend gegenüber: *Tres et tres ligate cum proprietate et perfectione cum longa pausatione; hoc fit causa brevitatis et non proprie dicitur ita, sed utendum est quod interioribus motetorum accipitur . . .*²⁾. Ähnlich heißt es in seiner Lehre bei Hieronymus de Moravia³⁾: *Et non proprietate sumitur ita, sed usus est, ut ita in tenoribus accipiat. Er giebt also den Gebrauch dieser Schreibart ebenfalls für die Mittelstimmen der Motetti, insbesondere für die ihnen zu Grunde gelegten, dem *cantus planus* entnommenen Tenöre frei, die meist in lauter Longen fortschreiten und daher ein Mißverständnis bei der Wertbestimmung nicht aufkommen lassen.*

Ganz ähnlich läßt sich Walter Odington aus⁴⁾. Franco ist dagegen, wie auch Pseudo-Aristoteles, ein heftiger Gegner dieser ligierenden Schreibweise⁵⁾.

Quintus modus imperfectus.

Der fünfte imperfekte Modus bewegt sich ebenfalls in der Folge dreizeitiger *longae* ohne Pause beliebig lange fort und schließt in grader Zahl mit einer dreizeitigen *longa* ab:



Primus ordo.

Der erste *ordo* weist folgende Reihe auf: zwei einzelne *longae*, dreizeitige *longa*-Pause, beliebig oft wiederholt:

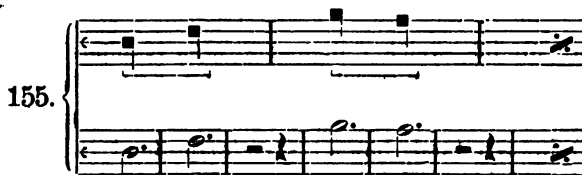
1) Zur Erzielung des perfekten Schlusses, z. B. unser erster *ordo* ■ ■ ■ = ■ ■ ■ ■ ■; vergl. auch S. 13 das über Franco Gesagte.

2) Coussemaker, Scr. I, S. 179.

3) Ebenda, S. 101.

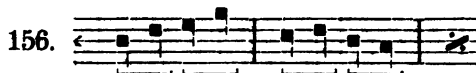
4) Coussemaker, Scr. I, S. 245: *Quintus modus non ligatur, quia est ex omnibus longis. Invenitur tamen aliquando in certis tenoribus, ubi non est difficultas.*

5) Coussemaker, Scr. I, S. 128: *Vehementer errant, qui tres longas aliqua occasione, ut in tenoribus, ad invicem ligant.* Die ligierende Schreibweise ist also vorfrancoisch; sie wird zu Garlandia's Zeiten von der nicht ligierenden abgelöst, die, durch Anonymus 4 und Pseudo-Aristoteles bevorzugt, in der francoischen Epoche die erstere verdrängt.



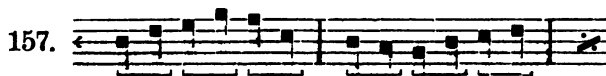
Secundus ordo.

Der zweite *ordo* dagegen: vier einzelne *longae* (zu je zwei verschieden), dreizeitige *longa*-Pause, nach Belieben wiederholt:



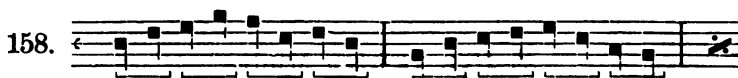
Tertius ordo.

Der dritte *ordo*: sechs, zu $2 + 2 + 2$ gruppierte einzelne *longae*, dreizeitige *longa*-Pause:



Quartus ordo.

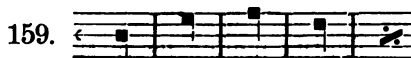
Der vierte *ordo* endlich: acht, zu $2 + 2 + 2 + 2$ gruppierte einzelne *longae*, dreizeitige *longa*-Pause, beliebig fortgesetzt:



Die Summe der einzelnen *longae* zwischen je zwei Pausen ergibt stets eine grade Zahl¹⁾.

Solus ordo.

Auch der fünfte Modus weist einen solchen *ordo* auf. Sein Hauptmerkmal besteht im wechselweisen Gebrauch je einer Note und einer Pause:



Garlandia's, Odington's und Franco's Ausführungen zeigen keinerlei Abweichungen von den unsrigen.

1) Zur Erzielung des imperfekten Schlusses, z. B. unser erster *ordo* $\blacksquare \blacksquare - \blacksquare \blacksquare \blacksquare$; vergl. auch S. 13 Franco.

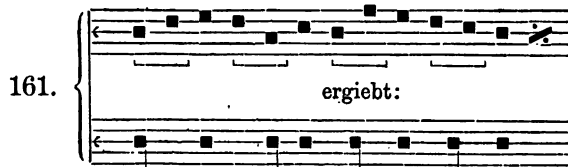
Sextus modus.

Der sechste Modus, welcher in den älteren Kompositionen, besonders aus perotinischer Zeit, fast ungebräuchlich ist und wohl nur in den damaligen Hoquets und der beweglichen Instrumentalmusik einen ausgedehnteren Gebrauch fand, bewegt sich fortlaufend in Breven und kann mit den übrigen Modis so lange nicht verwechselt werden, als er diese Fortschreitung streng beibehält:



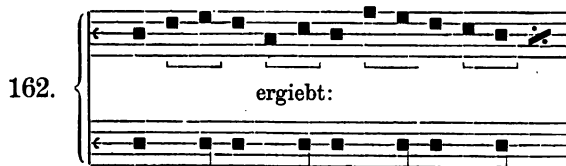
Ziehen wir jedoch im Geiste zwei *breves* zu einer (zweizeitigen) *longa* zusammen, indem wir zwischen je zwei *conjuncta* stets eine *brevis* stehen lassen, so erhalten wir, falls wir bei der ersten Note mit der Vereinigung beginnen:

A. Den ersten Modus:



falls wir aber erst bei der zweiten Note damit beginnen:

B. Den zweiten Modus:



beide Formen selbstverständlich perfekt oder imperfekt.

Sextus modus perfectus.

A. Reductus ad primum modum.

Führen wir ihn auf den ersten Modus zurück, so erhalten wir eine Reihe, die aus lauter, ohne Pause einander folgenden Breven besteht; diese werden in höhere Einheiten zu $4 + 3 + 3 + 3 \dots$ getrennt; der eigentliche »Fuß« umfaßt jedoch, wie im ersten Modus *longa brevis*, so

hier die gleichen Werte dreier *breves*, und endigt stets am Schlusse der Reihe in der *penultima conjunctorum*:



Die Darstellung in Ligaturen erfordert: eine viertönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* (= vier *breves*, vorfranzösisch) mit einem an der Schlußnote auf- oder absteigenden Strich (*tractus*), darauf beliebig viele zweitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, wiederum sämtlich mit dem *tractus* versehen¹⁾, ohne Unterbrechung durch Pausen, also folgendermaßen:



Da nun dieser neu hinzukommende Strich an der Schlußnote nach Angabe des Anonymus 4 manchmal die Sänger verwirrt, so notieren einige die viertönige Ligatur ohne *tractus* und fahren darauf in dreitönigen Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione* fort²⁾. Hier erhält diese dreitönige Ligatur eine neue Bedeutung: sie ist nämlich $\cup \cup \cup$ (= 3 *breves rectae*) zu messen, dagegen = 2 *breves rectae* + *longa recta* vor jeder Pause.

Ein Beispiel verdeutliche dies:



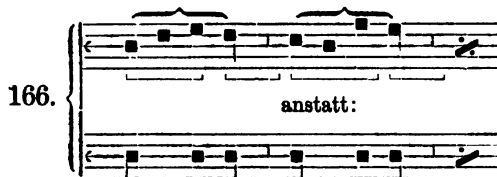
1) Bei Plicierung der *ligatura binaria ascendens cum proprietate et cum perfectione* wird die mit dem *tractus* versehene *ultima* neben die *penultima* gestellt.

2) Als Beispiel für das Vorkommen dieser einfachen Schreibweise führt der Anonymus ganz richtig eine Stelle des auch von Garlandia erwähnten *Alleluja; Posui adiutorium* des Perotinus an (abgedruckt als I, 1 in Coussemaker's *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*).

In allen *ordines* wird die Anwendung des *tractus* vermieden; somit erfordert der

Primus ordo,

welcher folgende Reihe aufweist¹⁾: *quatuor conjuncta* (drei *breves*, eine *longa recta*), sowie eine einzeitige *brevis*-Pause, beliebig fortgesetzt:



in Ligaturen notiert: eine viertönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, einzeitige *brevis*-Pause, beliebig wiederholt:



*Secundus ordo*²⁾.

Der zweite *ordo* sieht folgendermaßen aus: *quatuor conjuncta* (vier *breves*), *tria conjuncta* (zwei *breves* und eine *longa recta*), sowie eine einzeitige *brevis*-Pause, beliebig wiederholt:



1) Im lateinischen Text (Coussemaker, Scr. I, S. 334) findet sich ein Fehler. In der Erklärung der von einander abzutrennenden *pedes* muß es statt: *Sed pedes penes tria puncta terminantur et longa brevis pro pede...* heißen: *...et longa cum brevi pausatione pro pede.*

2) Leider bricht der Anonymus seine Darstellung des sechsten perfekten Modus in Ligaturen schon nach dem ersten *ordo* ab. Einen guten Wegweiser zur Rekonstruktion der anderen *ordines* bietet uns aber sein Ausspruch: *Iste vero modus figurandi crescit et decrescit per suam diminutionem sicut tertius (sc. perfectus, S. 35 ff.) supradictus; sed hic prima conjuncta et ibi disjuncta*, d. h. die dort den Modus eröffnende alleinstehende Longa ist hier, in zwei Breves geteilt, der viertönigen Ligatur überwiesen.

in Ligaturen dargestellt durch eine viertönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, eine dreitönige derselben Art, ein- beziehungsweise zwei-zeitige *brevis*-Pause, beliebig wiederholt:



Tertius ordo.

Der dritte *ordo* erhält gegenüber dem zweiten den Zuwachs *trium conjunctorum*, und ergiebt daher folgende Reihe: *quatuor conjuncta*, *tria conjuncta* (sämtlich *breves*), *tria conjuncta* (zwei *breves rectae*, eine *longa recta*), einzeitige *brevis*-Pause, ebenso fortgesetzt:



Seine Notierung in Ligaturen erfordert: eine viertönige und zwei dreitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, einzeitige *brevis*-Pause, ebenso fortfahrend:



Quartus ordo.

Der vierte *ordo* endlich mit dem abermaligen Zuwachs *trium conjunctorum* stellt sich folgendermaßen dar: *quatuor conjuncta*, *tria conjuncta*, *tria conjuncta* (lauter *breves*), *tria conjuncta* (zwei *breves rectae*, eine *longa recta*), einzeitige *brevis*-Pause, beliebig oft wiederholt:



oder in Ligaturen dargestellt durch eine viertönige und drei dreitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, sowie eine einzeitige *brevis*-Pause, etc.:



B. Reductus ad secundum modum.

Falls wir den sechsten perfekten Modus auf den zweiten zurückführen, — was sich äußerlich daran zeigt, daß die letzte Note vor der Pause stets eine *brevis recta*, die Pause selbst also zweizeitig ist —, so gewinnen wir eine aus lauter *breves rectae* bestehende Reihe, welche in höhere Einheiten zu je $4 + 3 + 3 + 3$ etc. geschieden werden:

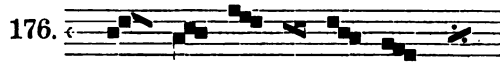


Die Notation in Ligaturen erfordert eine beliebig lang fortgesetzte Reihe zweitöniger Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione* mit dem bereits erwähnten *tractus* an der Schlußnote; am Ende dieser Reihe steht außerdem eine einzelne *brevis recta*:



Lassen wir wiederum den Gebrauch des *tractus* fallen, so ergibt sich folgende Reihe: eine viertönige, sowie beliebig viele dreitönige Ligaturen

*sine proprietate et cum perfectione*¹⁾, deren einzelne Noten sämtlich als *breves rectae* gelesen werden:



Primus ordo.

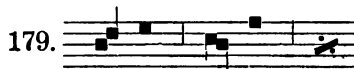
Der erste *ordo* in dieser Form läßt sich durch folgende Reihe darstellen: *quatuor conjuncta* (lauter *breves rectae*), zweizeitige *longa*-Pause, ebenso weiter fortgesetzt:



in Ligaturen: eine viertönige Ligatur *sine proprietate et cum perfectione*, zweizeitige *longa*-Pause, etc.:



In dieser Form, bei Reduzierung auf den zweiten Modus, ist die Anwendung des *tractus* in den *ordines* nicht so unbedingt verwerflich, wie in den vorhergehenden bei Zurückführung derselben auf den ersten Modus. Somit können wir unsern ersten *ordo* noch auf folgende Weise darstellen: durch eine mit dem *tractus* versehene zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, eine *brevis recta*, eine einzeitige *brevis*-Pause, ebenso beliebig lange fortgesetzt:



Nach des Anonymus Ansicht ist diese Schreibweise nicht so korrekt als die vorige, kann aber unter Umständen gleich gut oder sogar empfehlenswerter sein.

1) Die Benennung dieser Ligaturen in vorfranconischer und franconischer Zeit ist eine grade entgegengesetzte. In franconischer Zeit heißen sie daher *cum proprietate et sine perfectione*. Vergl. Ligaturen-Tabelle auf S. 86b.

Secundus ordo.

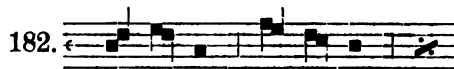
Der zweite *ordo*, gegenüber dem ersten mit einem Zuwachs an je einer Gruppe *trium conjunctorum* vor jeder Pause, weist eine Reihe folgender Ordnung auf: *quatuor conjuncta*, *tria conjuncta* (lauter *breves rectae*), zweizeitige *longa*-Pause, etc.:



in Ligaturen notiert mit einer viertönigen und einer dreitönigen Ligatur *sine proprietate et cum perfectione* vorfrancoisicher Terminologie, worauf eine zweizeitige *longa*-Pause folgt, etc.:



oder mit Anwendung des *tractus*: mit zwei zweitönigen Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, einer einzelnen *brevis*, sowie einer zweizeitigen *longa*-Pause:



Tertius ordo.

Der dritte *ordo*, wiederum um *tria conjuncta* vermehrt, bewegt sich in einer aus *breves rectae* bestehenden Reihe folgender Ordnung fort: *quatuor conjuncta*, *tria conjuncta*, *tria conjuncta*¹⁾, zweizeitige *longa*-Pause, beliebig oft wiederholt:

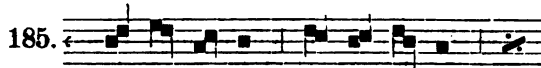


1) Im lateinischen Text (Cousse-maker, Scr. I, S. 335) fehlt das letzte *tria conjuncta*.

Seine Darstellung in Ligaturen erfordert eine viertönige und zwei dreitönige Ligaturen *sine proprietate et cum perfectione*, eine zweizeitige *longa*-Pause, etc.:



oder wir notieren ihn bei Anwendung des *tractus* mit drei zweitönigen Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, einer *brevis recta* und einer zweizeitigen *longa*-Pause:



Quartus ordo.

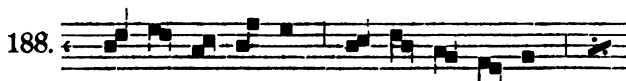
Dieser endlich zeigt die folgende *breves*-Reihe: *quatuor conjuncta*, *tria conjuncta*, *tria conjuncta*, *tria conjuncta*, zweizeitige *longa*-Pause:



oder in Ligaturen notiert durch eine vier- und drei dreitönige Ligaturen *sine proprietate et cum perfectione*, sowie eine zweizeitige *longa*-Pause. ebenso fortgesetzt:

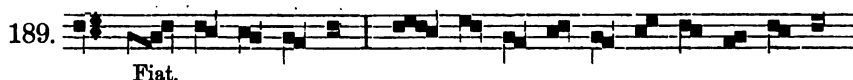


während der Gebrauch des *tractus* vier zweitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, eine *brevis recta*, sowie eine zweizeitige *longa*-Pause erfordert:



Sehen wir nun zu, wie sich Garlandia's Lehre mit dem sechsten perfekten Modus abfindet.

Bei Zurückführung desselben auf den ersten verlangt er ebenfalls in der Darstellung durch Ligaturen: eine viertönige Ligatur mit Plica¹⁾, darauf beliebig viele zweitönige Ligaturen, sämtlich *cum proprietate et cum perfectione et cum plica*. Leider sind die Notenbeispiele in seinen beiden Traktaten nicht dazu angethan, in genügender Weise zu illustrieren, wie er sich die Anwendung der Plica denkt. Das Beispiel in dem ersten Traktat²⁾ zeigt ihren Gebrauch nicht konsequent durchgeführt:



Die *Plica*, jene ihrer genauen Ausführung nach wohl kaum jemals mit wünschenswerter Präzision zu definierende, doppelschlagartige Verzierung einer Einzel- oder Ligatur-Schlußnote, die bereits in der Neumenschrift unter dem Namen *Epiphonus* oder *Cephalicus* vorkommt, und erst ca. 1430 aus der Mensuralnotenschrift verschwindet, ändert am Werte einer Note nichts. Sie wird in Ligaturen durch einen an der Schlußnote auf- oder absteigenden Strich kenntlich gemacht³⁾. In dem eben gegebenen Beispiel ist das Fehlen der Plica sicherlich nur der Nachlässigkeit des Kopisten zuzuschreiben.

Dagegen läßt das Beispiel zum sechsten Modus in der zweiten Fassung seines Traktats:



merkwürdigerweise von einer Anwendung der Plica nichts gewahren.

Wir haben guten Grund zu der Annahme, daß Garlandia hier das Wort *plica* in demselben Sinne gebraucht, wie unser Anonymus seinen *tractus*, nämlich einzig und allein als ein äußerliches Hilfsmittel zur besseren Veranschaulichung des sechsten perfekten Modus und durchaus ohne buchstäbliche Deutung des Wortes Plica; es wäre auch gewiß merkwürdig, jede zweite Note mit der durch die Plica geforderten Verzierung zu singen, die bei Erklärung der übrigen Modi mit keinem

1) *Quatuor ligate cum proprietate et plica, [et postea due ligate et due cum plica]*. Der eingeklammerte Passus fehlt Couss., Scr. I, S. 101 in der ersten Fassung des Traktats.

2) Coussemaker, Scr. I, S. 101.

3) Coussemaker, Scr. I, S. 178: *Cum plica dicitur esse illa (sc. ligatura), quando ultimus punctus portat tractum a parte dextra, et hoc est dupliciter, ascendendo vel descendendo.*

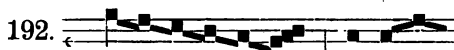
Worte von Garlandia erwähnt wird. Sehen wir also, zur Annahme einer Identifikation der Garlandia'schen *plica* mit dem *tractus* des Anonymus 4 gezwungen, in der Darstellung des auf den ersten Modus reduzierten sechsten perfekten beide Theoretiker mit einander übereinstimmen, so zeigt sich das Gleiche in der Anerkennung der Seite 67/68 von uns beschriebenen Notierungsweise dieses Modus unter Vermeidung des *tractus* in einer viertönigen und darauf in dreitönigen Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*.

Garlandia's Beispiel lautet:



Dieses Bruchstück ist nach seiner Angabe¹⁾ dem 3stimmigen *Alleluja; Posui adiutorium* des Perotinus, in dem es sich in der Mittelstimme nach der ersten *longa*-Pause vorfindet, entnommen²⁾, doch ist zu beachten, daß die ursprüngliche, vorfranconische Notation dieser Komposition im Kodex von Montpellier in die oben ersichtliche franconische umgeschrieben wurde. Die in seinem zweiten Traktat³⁾ mit Bezug auf diese Schreibweise zitierte Stelle aus demselben Tonsatze läßt sich dagegen in diesem nirgends nachweisen, und muß daher offenbar als späterer, irrtümlicher Zusatz betrachtet werden.

Franco's Beispiel:



zeigt, daß er zur Darstellung des sechsten, sich fortgesetzt in Breven und Semibreven (welche der Anonymus 4 in den Modis noch nicht zuläßt) bewegenden Modus so lange wie möglich dreitönige Ligaturen *cum proprietate et sine perfectione* an einander reiht. Wie die Änderung des Modus durch eine Pause zugleich die Notierung beeinflußt, ist oben deutlich ersichtlich.

Odington notiert wie Franco und gestattet ebenfalls den Gebrauch von Semibreven. Beachtenswert ist sein Ausspruch: *Alii binarias ligaturas cum plica et cum proprietate et perfectione ponunt, plicam pro brevi tenentes*. Hier haben wir die Bestätigung unsrer Annahme der

1) Coussemaker, Scr. I, S. 101: *Alia regula de eodem (sc. modo). Sed non probatur per istam artem sed bene probatur per exemplum, quod invenitur in »Alleluja; Posui adiutorium« in triplo.*

2) Vergl. *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles* von Coussemaker unter I, 1.

3) Coussemaker, Scr. I, S. 180.

Plica-Bedeutung! Er rechnet sogar sämtliche Modi zum sechsten, sobald nur eine Folge von *breves* durch Unterteilungen größerer Werte entstehen, wie z. B. in den dritten, vierten etc. Modis durch Auflösung der *longae* in *breves*.

Sextus modus imperfectus.

A. Reductus ad primum modum.

Bei seiner Zurückführung auf den ersten Modus erhalten wir wiederum eine aus lauter *breves* bestehende Reihe, welche auch hier in höhere Einheiten zu je $4 + 3 + 3 + 3$ etc. geteilt wird, während der eigentliche »pes«, wie im ersten *longa brevis*, so auch hier den gleichen Wert dreier Breven umfaßt. Die Reihe selbst wird stets mit der *ultima* dieser Breven abgeschlossen:



Seine Notierung in Ligaturen¹⁾ erfordert: eine viertönige und beliebig viele zweitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, sämtlich mit *tractus* (*plica*) an ihrer Schlußnote, sowie am Ende der Reihe eine einzelne *brevis recta*:



Nur in dem Fehlen der alleinstehenden *brevis recta* am Schlusse unterscheidet sich also der auf den ersten zurückgeführte perfekte Modus von dem korrespondierenden imperfekten.

1) Die Darstellung des sechsten imperfekten Modus in Ligaturen fehlt im Traktat, ist jedoch nach der ausführlichen Erklärung der einzelnen *ordines* im ersten Kapitel zu rekonstruieren.



in Ligaturen notiert mittels einer viertönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, einer zweitönigen *cum proprietate et cum (sine) perfectione*, einer zweizeitigen *longa*-Pause, einer *brevis recta*, einer viertönigen Ligatur oben erwähnter Art, einer *brevis recta* und einer einzeitigen *brevis*-Pause etc.:



Tertius ordo.

Der dritte *ordo* zeigt folgende Reihe: *quatuor conjuncta*, *tria conjuncta*, *duo conjuncta (imperfecta)*, zweizeitige *longa*-Pause, *brevis recta*, *tria conjuncta*, *quatuor conjuncta*, *brevis recta*, einzeitige *brevis*-Pause, beliebig lang fortgesetzt:

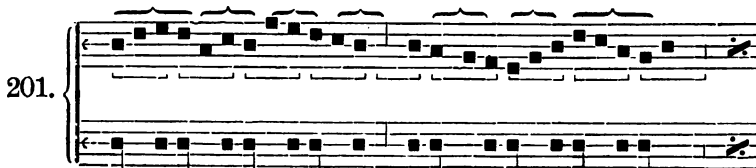


in Ligaturen:



Quartus ordo.

Der vierte *ordo* endlich:



in Ligaturen:



Es zeigt sich also, daß jeder *ordo* gegenüber dem vorhergehenden einen Zuwachs an je einer Gruppe *trium conjunctorum* beziehungsweise an je einer dreitönigen Ligatur *cum (sine) proprietate et cum perfectione* erhält.

Selbst eine Vermischung von *perfectio* und *imperfectio* kann nach der subtil ausgearbeiteten Lehre vom sechsten Modus nach Anonymus 4 stattfinden, insofern die eine Hälfte¹⁾ des *ordo* dem perfekten, die andre dem imperfekten Modus angehört, die aber durch keine wirkliche, sondern nur durch ein *suspirium*, d. h. einen fühlbaren Einschnitt, der durch erneutes Atemholen hervorgerufen wird, von einander getrennt sind. Man gewinnt eine solche Reihe, wenn man für die *longa*-Pause eine ihrem Wert entsprechende *longa* setzt; so würde z. B. unser zweiter *ordo* nach dieser Methode notiert folgendermaßen aussehen:



Die Erklärung des Anonymus lautet: *Sed si intelligis, quod septima (sc. nota) sit longa, tunc cum illa pausatione* (der am Schlusse des zweiten *ordo* stehenden *brevis*-Pause²⁾), *adjungatur brevis et altera brevis pro pede; quod quidem est difficile ad pronunciandum, quoniam unus pes entitur in alio pede*³⁾, *quod quidem sit in multis cantilenis, et hoc nesciunt homines distinguere. (!) In multis locis tamen non est in usu, nisi suspirio addito, quod videtur esse pausatio et non est sine respectu sequentium, reitera etc.* Das *suspirium* wird meist durch ein auf der untersten Linie angebrachtes Strichelchen gefordert.

Wenden wir diese Gegenüberstellung einer perfekten und imperfekten *medietas* ebenso auf den ersten, dritten und vierten *ordo* an unter Be-

1) *medietas* der Theoretiker.

2) Vergl. Beispiel 197.

3) Siehe oben am Schlusse der Reihe.

nutzung des *suspirium*, so ergibt sich folgende Notation für den ersten *ordo* (vierte Note = *longa*):



für den dritten *ordo* (zehnte Note = *longa*):



und, endlich für den vierten *ordo* (dreizehnte Note = *longa*):



Aber noch in einer dritten Form können die auf den ersten Modus reduzierten *ordines* des sechsten perfekten dargestellt werden.

Primus ordo.

Verwandelt man die zweizeitige (also zwei *breves rectae* einschließende) *longa*-Pause im ersten *ordo* gewöhnlicher Schreibweise¹⁾ in eine einzeitige, indem man die in ihr enthaltene erste *brevis recta* als Note den vorausgehenden *breves* hinzufügt, so erhält man folgende Reihe:



1) Vergl. Beisp. 195.

also: *quatuor conjuncta*, einzeitige *brevis*-Pause, *duo conjuncta*, sowie eine mit einer einzeitigen *brevis*-Pause verbundene *brevis recta*. Die *pedes* werden, unbekümmert um dazwischen auftretende Pausen, nach je drei *breves* abgeteilt. Die Notierung dieser Reihe in Ligaturen ergibt:

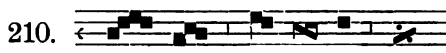


Die übrigen *ordines* werden ganz auf dieselbe Weise gefunden, sodaß wir sie nur graphisch darzustellen brauchen.

Secundus ordo.



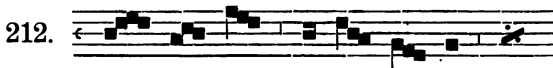
in Ligaturen:



Tertius ordo.



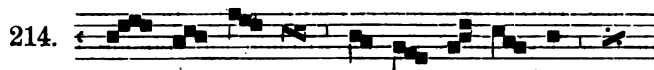
in Ligaturen:



Quartus ordo.



in Ligaturen:



B. Reductus ad secundum modum.

Bei Zurückführung auf den zweiten Modus erhalten wir eine Reihe beliebig vieler, zu je dreien zusammengeschlossener Breven, denen eine Gruppe von vier mit einander verbundenen vorausgeht:



Die Notation in Ligaturen¹⁾ erfordert eine Reihe beliebig vieler zweistöniger Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione et cum tractu*:



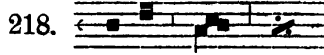
Versuchen wir die Rekonstruktion der einzelnen *ordines*, indem wir stets an die Wahrung möglichster Analogie mit denen des auf den ersten Modus zurückgeführten sechsten denken, so erhalten wir für den

Primus ordo.

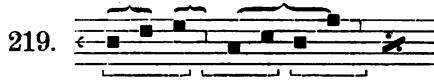


1) Die Darstellung der *ordines* dieses Modus fehlt leider gänzlich; zur richtigen Notation des Modus selbst verhilft uns des Anonymus 4 Bemerkung, daß sich der auf den zweiten Modus zurückgeführte sechste imperfekte von dem ihm entsprechenden perfekten nur durch das Fehlen der am Schlusse stehenden einzelnen *brevis* unterscheidet: *et due cum tractu et una brevi in fine... quoniam aliter esset principium eiusdem modi imperfecti...*

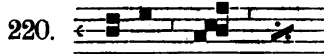
in Ligaturen:



beziehungsweise durch Einbeziehung der ersten *brevis* der zwei *breves* einschließenden *longa*-Pause zum Vorhergehenden¹⁾:



in Ligaturen:

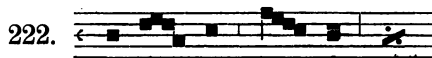


In derselben Weise ergeben sich die übrigen *ordines*.

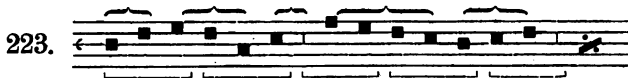
Secundus ordo.



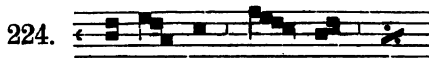
in Ligaturen:



oder mit ausschließlicher Benutzung von *breves*-Pausen:



in Ligaturen:



Tertius ordo.

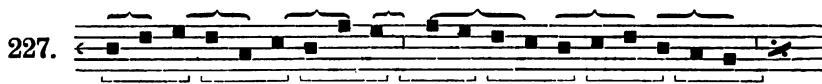


1) Vergl. S. 79 ff.

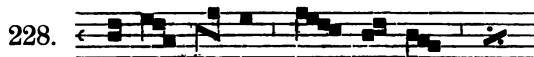
in Ligaturen:



oder mit ausschließlicher Benutzung von *breves*-Pausen:



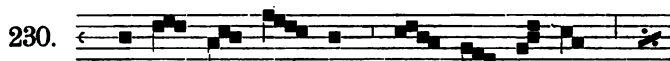
in Ligaturen:



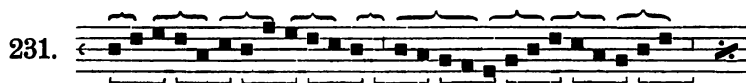
Quartus ordo.



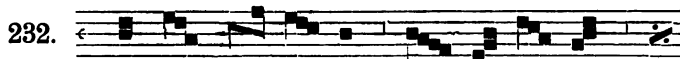
in Ligaturen:



oder mit ausschließlicher Benutzung von *breves*-Pausen:



in Ligaturen:



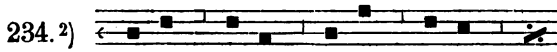
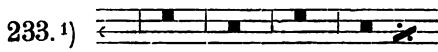
Alles in allem bietet der auf den zweiten Modus zurückgeführte sechste imperfekte ein getreues Gegenbild zu dem auf den ersten zurückgeführten, trotz aller scheinbaren Symmetrie.

Wie wir bereits bei Odington sahen¹⁾, lassen sich alle Modi, also auch noch der dritte, vierte und fünfte, in den sechsten verwandeln, sobald alle *breves alterae* beziehungsweise *longae* in ihnen in *breves rectae* aufgelöst werden.

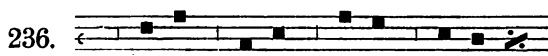
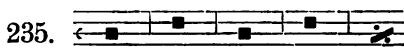
1) Vergl. S. 75 ff.

Soli ordines.

A. Reducti ad primum modum.

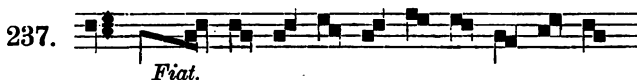


B. Reducti ad secundum modum.



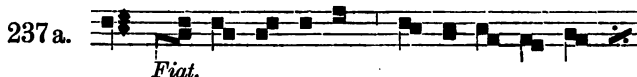
Ein Zusammenziehen zweier Breven zu einer *longa recta*, oder eine Veränderung der Pausen innerhalb der einzelnen *pedes* ergibt weitere Möglichkeiten der Notation von *Soli ordines*.

Garlandia's Lehre von der Darstellung des auf den ersten oder zweiten Modus reduzierten sechsten imperfekten zeigt keinerlei Abweichung von der unsrigen. Jedoch, wie der Wortlaut in seinen zu Grunde liegenden Traktaten, so weicht auch die Fassung der gewählten; leider meist unzuverlässigen Notenbeispiele erheblich von einander ab. Nimmt man die Reduktion auf den ersten Modus vor, so verlangt auch Garlandia bei der Ausprägung in Ligaturen eine viertönige Ligatur *cum proprietate, perfectione et plica*; die notwendig erforderliche einzelne *brevis* am Schlusse der Reihe fehlt aber merkwürdigerweise im Text und Notenbeispiel beider Traktate. Das Beispiel des ersten³⁾ sieht folgendermaßen aus:



also wiederum mit nicht streng durchgeführter Anwendung des *tractus*.

Noch rätselhafter erscheint das den sechsten imperfekten Modus illustrierende Beispiel des zweiten Traktats⁴⁾:



1 u. 2) Die *Soli ordines* 233 und 234 lassen sich auch mit zweitönigen Ligaturen *cum proprietate et cum (sine) perfectione* notieren, welche dann die irreguläre Messung = zwei *breves rectae* erfahren.

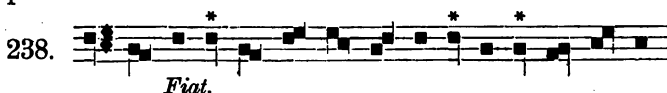
3) Coussemaker, Scr. I, S. 103.



4) Ebenda, S. 180.

Beide Beispiele stimmen in den ersten drei Ligaturen mit einander überein, aber in letzterem ist nirgends eine Spur von der *plica* zu entdecken. Der lateinische Text¹⁾ ist insofern fehlerhaft, als er der alleinstehenden *brevis* am Ende der Reihe keinerlei Erwähnung thut.

Auch in der Lehre von der Zurückführung des sechsten imperfekten Modus auf den zweiten stimmt Garlandia mit der unsres Anonymus 4 überein; aber wiederum stehen seine Notenbeispiele in beiden Traktaten mit einander in Widerspruch. Dasjenige des ersten Traktats²⁾ setzt fälschlicherweise eine einzelne *brevis* an den Schluß — gehört also offenbar an Stelle der beiden vorhergehenden —, während das des zweiten³⁾ fehlerlos ist.



Die Erklärung zum ersten Beispiel lautet: *Due ligate cum proprietate et perfectione et plica; [et ultima simplici nota] omnes breves dicuntur; et hoc est ad propositum omnium modorum perfectorum et imperfectorum.* Das Beispiel selbst:



ist fehlerhaft; an den mit einem * bezeichneten Stellen haben wir eine mit *plica descendens* versehene *brevis* vor uns, müssen diese also  notieren. Die oben stehende Form ließe sich, mit einem kleinen Strich an der linken Seite versehen, als *longa cum plica descendente*  erklären. Vielleicht war der Kopist mit der vorfranconischen Lesung der zwei-tönigen Ligatur = zwei *breves* nicht mehr vertraut, und setzte bei der durch Tonrepetition verursachten Auflösung derselben in zwei *breves* die zweite Note als *longa*, vergaß sie aber mit der *plica* zu versehen.

Das Beispiel Garlandia's in seinem zweiten Traktate ist dagegen bis auf zwei Stellen richtig. Der Anfang ist abermals mit dem des vorigen identisch.



a. b. Bei a setze , bei b .

Wir lassen nunmehr zwei Tabellen folgen, welche die bisherigen Ergebnisse unsrer Untersuchungen noch einmal übersichtlich in graphischer Form zusammenfassen. Die erste wird die Darstellung der Modi in Ligaturen bringen, während die zweite auf eine Gegenüberstellung der wichtigsten vorfranconischen und franconischen Ligaturformen abzielt.

1) Coussemaker, *Ser.* 1, S. 180: *Quatuor ligate cum plica primo* (?), *postea cum duobus et duobus et cum proprietate, si reducatur ad primum modum.*






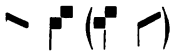

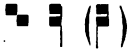

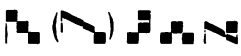









2) Coussemaker, *Ser.* I, S. 103.

3) Ebenda, S. 181.

Primus modus	Sextus modus perfectus.	
Primus ordo	Reductus ad primum modum.	Reductus ad secundum modum.
	1.	1.
	2.	2.
Secundus ordo	Primus ordo.	
Tertius ordo	Secundus ordo.	
Quartus ordo	Tertius ordo.	
Primus modus im	Sextus modus imperfectus.	
1.	A. Primus ordo.	
2.	A.	
3.	B.	
Primus ordo.	A. Secundus ordo.	
	A.	
Secundus ordo	B.	
	A. Tertius ordo.	
Tertius ordo	A.	
	B.	
Quartus ordo	A. Quartus ordo.	
	A.	
	B.	
Soli ordines.	Soli ordines.	

Anmerkung: stellung verwendet.

ichenden Ligaturen der vorfranconischen und franconischen Zeit.

Franconische Notation.			
Form der Ligaturen	Nähere Bezeichnung	Wertgeltung	
I. 	<i>Cum proprietate et cum perfectione.</i>	a. 	<i>brevis recta, longa.</i>
Ia. 	<i>Cum proprietate et sine perfectione.</i>	c.  b. 	<i>brevis recta, brevis recta, resp. = altera.</i>
Id. In der franconischen Notation nicht vorkommend.			
Ie. In der franconischen Notation nicht vorkommend.			
II. 	<i>Sine proprietate et sine perfectione.</i>		<i>longa recta, brevis recta.</i>
Ia. 	<i>Sine proprietate et cum perfectione.</i>		<i>2 longae.</i>
III. In der franconischen Notation nicht vorkommend.			
Va. 	<i>Cum proprietate et cum perfectione.</i>		<i>brevis recta, brevis altera, longa.</i>
Vb. 	<i>Sine proprietate et cum perfectione.</i>		<i>longa recta, brevis recta, longa.</i>
Vc. 	<i>Cum proprietate et sine perfectione.</i>		<i>3 breves rectae.</i>
Vd. In der franconischen Notation nicht vorkommend.			
Ve. In der franconischen Notation nicht vorkommend.			
Vergl. IV c.			
VI. 	<i>Cum proprietate et cum perfectione.</i>		<i>3 breves rectae, longa.</i>
VII. 	<i>Cum proprietate et sine perfectione.</i>		<i>4 breves rectae.</i>

, weggelassen.

perf
Pan
rege
sch
imp
für
war
For
ein
sich
ber
ver
her
Or
sän
12
die

da
da
A
k
S
C
f
:

Auffällig bleibt immerhin die ungemein starke Zersetzung der imperfekten Modi (besonders der dritten und vierten) durch eingestreute Pausen in scheinbar unregelmäßiger und doch, wie wir sahen, streng geregelter Weise. Hier drängt sich uns die zuerst in Riemann's »Geschichte der Musiktheorie« geäußerte Überzeugung auf, daß grade die imperfekten Modi und unter diesen wieder vorzugsweise die *Soli ordines* für den im Discantus außerordentlich beliebten *Hoquetus* berechnet waren. Neben dem *Organum*, *Discantus* und *Fauxbourdon*, welche Formen mehrstimmigen Gesanges durch eine stete Abhängigkeit der einzelnen Stimmen vom Cantus firmus gekennzeichnet wurden, hatten sich im 12. Jahrhundert nach Aufkommen der Mensuralmusik auch bereits freie, eine derartig hemmende Ankettung verschmähende und der verfeinerten Kunstmusik angehörende Formen polyphoner Tonkunst herausgebildet als eine Art verschiedener Spezial-Anwendungen von *Organum* und *Discantus*. Diese sind, wie ziemlich übereinstimmend aus sämtlichen, ihrer Erwähnung thuen den theoretischen Traktaten vom 12. bis 14. Jahrhundert hervorgeht: Das *Organum duplex* (= *purum*), die *Copula*, der *Rondellus*, *Motetus*¹⁾, *Conductus* und *Hoquetus*.

Auf den ersten Blick unterscheiden sie sich von einander dadurch, daß das *Organum duplex* meist nur zweistimmig, alle andren Formen dagegen dreistimmig vorkommen können oder (wie die auch vierstimmigen *Moteti*) müssen, während zweistimmige *Moteti* oder *Conducti* kaum vorkommen. Auch sind die diskantisierenden und kontrapunktierenden Stimmen des *Organum*, *Motetus*, *Hoquetus* und der *Copula* über einen Cantus firmus im Tenor aufgebaut, während sich im *Rondellus* die Stimmen gegenseitig nachahmen (also Anfang und älteste Form strenger Imitation), und im *Conductus* (*Conduit*)²⁾ sämtliche drei Stimmen frei erfunden werden ohne Zugrundelegung eines Cantus firmus.

Im *Organum* wurde, falls die diskantisierende Stimme über einen Tenor ohne bestimmte Mensur fortschritt, natürlich zu letzterem kein Text gesetzt; alle andren Formen dagegen wurden mit oder ohne unterlegten Text (vokal oder instrumental) komponiert; im *Motetus* hatte sogar jede Stimme ihren eigenen Text³⁾.

Das meiste Interesse hat für uns der *Hoquetus*, dessen Charakteristika

1) Über die Entstehung dieses Namens aus den in jeder Strophe wiederkehrenden, inhaltlich und musikalisch charakteristischen *Refrains* oder *Motets* der höfischen Romanzen und Pastourellen-Poesie vergl. Schwan, »Die Geschichte des mehrstimmigen Gesangs und seiner Formen in der französischen Poesie des 12. und 13. Jahrhunderts«, S. 124 (abgedruckt in: »Verhandlungen deutscher Philologen und Schulmänner in Gießen vom 30./9.—3./10. 1885).

2) Von Anonymus 4 und Johannes de Grocheo unter dem Sammelnamen *Organum* als eine weltliche Spezialrichtung dieser Kunstform begriffen.

3) Vergl. die als Anhang mitgeteilten Stücke.

wir kurz anführen wollen. Die Spuren dieser Kunstform, deren Namen auch *Ochetus*, *Hocetus*, *Hocketus*, *Hoectus* oder *Hoccicatio* geschrieben wurde, lassen sich vom 12. Jahrhundert bis ins 14. Jahrhundert hinein verfolgen. Auf Grund der Erklärungen in verschiedenen Traktaten kann man folgende Definition aufstellen: Der *Hoquetus*, eine Spezial-Anwendung des *Discantus*, ist ein stets von Pausen durchsetzter, mit oder ohne Text (vokal oder instrumental) vorkommender, mehrstimmiger Tonsatz, welcher (über einem Tenor) mit meist kurzen Notenwerten in einem der *Modi* aufgebaut ist. Da die zwei beziehungsweise drei Stimmen (*primus*, *secundus*, *duplum*) einander fortgesetzt ablösen, sodaß nirgends eine Lücke entsteht, erscheint der ganze Gesang wie »gehackt« und heißt daher auch *Cantus truncatus* (*Truncatio*). Franco und Odington geben noch mancherlei Erweiterungen. Alles in allem läßt sich sagen, daß der *Hoquetus*¹⁾, wenn auch großer Mannigfaltigkeiten in der Kompositionsweise fähig, doch nur eine raffiniert ausgedachte und von ziemlicher Geschmacklosigkeit zeugende, kontrapunktische Spielerei und ein Kreuz für alle Sänger gewesen sein muß²⁾. In der Schwierigkeit seiner Ausführung wetteifert er mit der mancherlei verwandte Züge aufweisenden, englischen Kompositionsform des *Catch*, an Mangel der Existenzberechtigung mit der in der Gegenwart versuchten, bald wieder zu Grabe getragenen, unsinnigen »russischen Hornmusik«.

Unser Anonymus beschreibt außer dem *Hoquetus* diese verschiedenen Kompositionsformen schon nicht mehr einzeln, sondern faßt sie mit der Bemerkung, daß die Anzahl der beteiligten Stimmen — ob das Tonstück ein *Duplum*, *Triplum*, *Quadruplum* oder *Quintuplum* — den Ausschlag gäbe, unter den beiden Namen *Organum* und *Discantus* zusammen. Noch im 14. Jahrhundert finden wir eine Franco's Traktat fast wörtlich exzerpierende Darstellung dieser Kunstformen bei dem Engländer Simon Tunstede (ca. 1350), welche also beweist, daß die Praxis noch 100 Jahre nach Franco mit solchen Kompositionen rechnete.

Die Lehre von den *Modi* bildet stets einen integrierenden Bestandteil musiktheoretischer Traktate des Mittelalters. Wir finden ihre Anwendung gleich in den ersten Mensural-Kompositionen und grade in diesen am konsequentesten durchgeführt³⁾, insofern in jenen Zeiten das

1) Ein in jener Zeit anscheinend weit verbreiteter *Hoquet* (von Anonymus 4, Aristoteles, Franco, Odington erwähnt) findet sich im Liederkodex von Montpellier (in Coussemaker's *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles* als Nr. 45 abgedruckt und übertragen).

2) J. de Grocheo sagt wenig schmeichelhaft, daß er wegen seiner Beweglichkeit und Geschwindigkeit vornehmlich Bauern und jungen Leuten zusage.

3) Vergl. die als Anhang beigegebenen Tonsätze. — Ambros (Geschichte der Musik, II, S. 375), welchem die Resultate der Coussemaker'schen Forschungen noch nicht vorlagen, irrt, wenn er sagt: »In keiner einzigen erhaltenen Komposition jener

Umspringen von einem Modus in einen andren etwas durchaus Seltenes war. Ob der ganze]Wunderbau der verschiedensten *ordines* bereits auch praktisch einen Wert hatte, kann zweifelhaft sein. Man freute sich begreiflicherweise nach Aufkommen der Mensur der ungeahnt zahlreichen neuen Mittel, die man dadurch in die Hand bekam, und gewiß ist es nicht wunderbar, daß man im Eifer über's Ziel hinausschoß in seinen theoretischen Spekulationen und sich manchmal allzu sehr in's Abstrakte verlor. Die Herrschaft der Modi und ihrer wichtigsten Ordines war jedenfalls im ganzen früheren Mittelalter eine außerordentliche. Noch am Ende des 15. Jahrhunderts finden wir die Lehre von den Modi ziemlich ausführlich im III. Teil der *Calliopea leghale* des zu Lucca wirkenden Engländers John Hothby († 1487) abgehandelt, dagegen nur ganz kurz dargestellt in dem Traktate *Summa magistri Johannis Hanboys super musicam continuam et discretam*¹⁾ (ca. 1470), diesmal charakteristischerweise am Schlusse des Werkes. Auch der Choral konnte sich dem Einflusse dieser rhythmischen Schemata nicht entziehen und wurde durch die Anwendung derselben noch Ende des 16. Jahrhunderts nicht grade zu seinem Vorteil verändert²⁾.

Vom Anfang des 16. Jahrhunderts an durfte das dem Humanismus eigne Zurückgehen auf die begeistert gepriesene antike Kunst auch in der Musik eine Reihe aus ähnlichen Beweggründen hervorgegangener Resultate verzeichnen, wie sie das 12. und 13. Jahrhundert aus dem besonders durch die aristotelischen Scholastiker unterstützten Studium griechischen Geisteswesens aufgewiesen hatte. Hier hatte sich dieses Studium auf die Griechen konzentriert, und die Lehre von den Modi wurde die reifste Frucht des Zwanges, den die antike Musiktheorie, wie sie vornehmlich durch die lateinisch geschriebenen, daher den mittelalterlichen Mönchen am ehesten zugänglichen fünf Bücher *De musica* des Boëtius überliefert war, auf die mittelalterliche ausübte.

War diese mit antiken, metrischen Kunstlehren trotz vermeintlich erstrebter Nachbildung nur eine sehr problematische Ähnlichkeit aufweisende Lehre ein zwar wichtiges, aber in seiner Einseitigkeit nicht unbedenkliches Ergebnis, so machte man in der Renaissance-Periode mehr das Studium der römischen Dichter, besonders das des Horaz, zum Gegenstand dieser wiederum auf die Musik stark einwirkenden, antiki-sierenden Bestrebungen.

Zeiten ist indessen eine wirkliche Anwendung jener 5 oder 6 Modi nach Art eines geregelten Metrums oder einer dem Gleichmaße unsrer Takte entsprechenden Anordnung der Quantitäten nachweisbar und weiterhin bestreitet, daß jene gelehrten Grübeleien überhaupt je praktisch verwertet wurden.

1) Coussemaker, Scr. I, S. 448.

2) Vergl. Tinctoris bei Coussemaker, Scr. IV, S. 131.

Im Jahre 1507 setzte Petrus Tritonius (Athesinus), angeregt durch die Vorlesungen des ausgezeichneten Humanisten Conrad Celtès in Ingolstadt, horazische Oden zu 22 verschiedenen antiken Versmaßen in Musik¹⁾ und zwar schlicht vierstimmig, Note gegen Note; ihm folgten als weltliche Odenkomponisten: Michael von Augsburg, Franciscus Bossinensis, Hans Judenkunig, Ludwig Senfl²⁾, Paul Hofhaimer, Benedict Ducis, Glarean etc.³⁾, während andererseits geistliche lateinische Lieder in antiken Maßen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts von Statius Olthovius, Johann Eccard, Joachim a Burgk, Bartholomäus Gesius u. a. in Musik gesetzt wurden. In erster Linie waren diese antikisierenden Odenkompositionen zu Schulzwecken geschrieben und bildeten ein höchwichtiges Purifikationsmittel gegen die hauptsächlich durch die zweite niederländische Tonschule unter Ockeghem verschuldete allzu große Künstlichkeit des mehrstimmigen Tonsatzes. Schon bei Josquin de Près zeigte sich in einigen seiner Kompositionen ein bewußtes Zurückgehen auf eine der kirchlichen Würde angemessene Einfachheit, doch eine wirkungsvolle Reaktion trat erst durch diese weltlichen und geistlichen Odenkompositionen des 16. Jahrhunderts ein, jener gelehrten deutschen Richtung des Madrigalstyles, wichtigen Denkmälern einer immer mehr um sich greifenden Unzufriedenheit mit der übertriebenen, kontrapunktischen Künstelei, welche in der gleichfalls aus Begeisterung für die Antike nach theoretischen Räsonnements um 1600 geschaffenen Monodie der Florentiner am großartigsten und folgeschwersten zum Ausdruck kam.

Kapitel II.

Wenn auch die betrachteten sechs (bez. zwölf) *modi regulares* nichts weniger als ein die Musikübung durch ihren scheinbaren Schematismus hemmender Faktor erschienen, vielmehr durch die Freiheiten des Umspringens von einem Modus in den anderen, die zahlreich eingestreuten Pausen, die erlaubten Unterteilungen größerer Werte in kleinere, einen großen und genügenden Spielraum zur Entfaltung aller möglichen, rhythmischen Komplikationen boten, so werden wir trotzdem durch unsern

1) Das in Vorreden zu derartigen Odensammlungen häufig vorkommende Wort *modus* heißt aber, wie stets im späteren Mittelalter, im Gegensatz zu dem uns bekannten Begriff: Kirchenton (= *tonus*) oder, wie aus der Vorrede zu einem späteren Abdruck einer Sammlung von 19 Odenkompositionen (1526) hervorgeht, allgemein: Komposition.

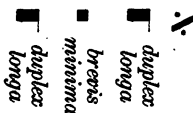
2) Senfl stellte neben horazischen Versmaßen auch solche aus Oden, Hymnen etc. des Ovid, Virgil, Catull etc. musikalisch dar.

3) Die Publikationen dieser Odenkomponisten erreichten erst ca. 1550 ihr Ende.

Traktat im Abschnitt *De modis irregularibus* belehrt¹⁾, daß man neben diesen regelmäßigen Modi auch noch sechs beziehungsweise sieben *modi irregulares* unterschied, die aber, wie uns bald klar werden wird, weiter nichts waren, als die in vom *Integer valor* abweichende Tempi gebrachten regelmäßigen Modi. Außerordentlich schwierig wird nun ihre graphische Darstellung durch den Umstand, daß der Anonymus wie fast alle seine Zeitgenossen eine kleinere Notengattung als die *semibrevis* beziehungsweise *elmuahym* der Notenform nach noch nicht kennt, sich daher, da er öfters kleinere Werte als diese braucht, gezwungen sieht, die haarspaltendsten Abstufungen und Variationen des Wortes *brevis* vorzunehmen, was die Deutlichkeit seiner Ausführungen ungemein erschwert. Es giebt nach ihm nun folgende, besonders in England beliebte unregelmäßige Modi (auch *modi voluntarii* genannt):

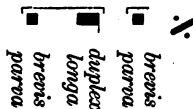
Primus modus irregularis.

Der erste Modus, sonst aus *longa brevis longa brevis longa etc.* bestehend, zeigt in seiner unregelmäßigen Form folgende Reihe: *duplex longa*²⁾, darauf eine *semibrevis vel minima*, worunter aber keineswegs eine *semibrevis*, die der Anonymus in den Modis nicht zuläßt, oder gar die erst ca. 1300 in Aufnahme kommende *minima*, sondern, wie aus seinen gleich darauf folgenden Worten: *Et sic per talem longam et brevem continuando etc.* hervorgeht, der Form nach eine *brevis* zu verstehen ist³⁾.



Secundus modus irregularis.

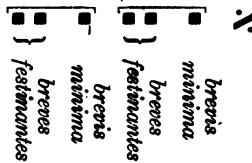
Dieser bewegt sich in einer Reihe folgender Ordnung fort: *brevis parva* (*brevis minima*), mit einer *duplex (nimis) longa* verbunden, ebenso fortgesetzt:



1) *Scriptores I*, S. 361—364.

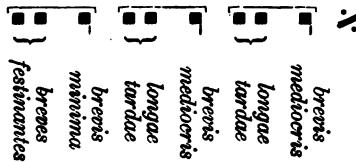
2) Vergl. S. 16.

3) Schon in dem I. Kapitel seines Traktats erwähnt der Anonymus 4 diesen Modus (Coussemaker, *Scr. I*, S. 328): *Iterato sunt et alii modi, qui dicuntur modi inusitati quasi irregulares, quamvis non sint, veluti in partibus Anglie et alibi, cum dicunt longa longa (= duplex longa) brevis...* Nebenbei bemerkt scheiden auch die *Discantus positio vulgaris* und der Anonymus 7 *breves* und *semibreves* nicht genügend, sondern rechnen, falls beide Gattungen gleichzeitig in einer Melodie vorkommen, die *semibrevis* unter den Kollektivbegriff *brevis* (vergl. Jacobsthal, *a. a. O.*, S. 46 ff.).



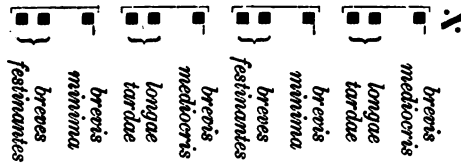
B.

in seiner zweiten Form: drei *breves festinantes*, wie unter A, darauf drei *breves mediocres* (d. h. zwei *longae tardae*, eine *brevis mediocris*); mit letzteren *tria conjuncta* setze man die Reihe fort:



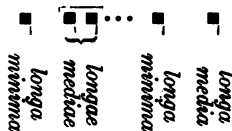
C.

endlich in seiner dritten Form abwechselnd mit *breves festinantes* und *breves mediocres* fortfahrend:



Quintus modus irregularis.

Eine *longa*¹⁾ *minima*, darauf beliebig viele *longae mediae*, deren *penultima* aber als *longa*¹⁾ *minima* definiert wird:

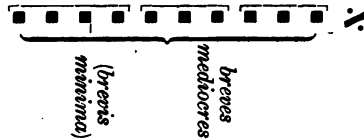


Sextus modus irregularis.

Er bewegt sich in folgender Ordnung fort: vier mit einander verbundene *breves mediocres*, deren vorletzte jedoch als *brevis minima* unterschieden

1) Im lateinischen Text (Coussemaker, Scr. I, S. 362) fehlt an beiden Stellen das Wort *longa*.

wird, darauf beliebig viele, zu je dreien zusammengeschlossen *breves mediocres*:



Septimus modus irregularis.

Noch ein siebenter Modus kann vorkommen, ein *modus nobilissimus et dignissimus magis voluntarius et placens*, falls nämlich sämtliche regelmäßigen und unregelmäßigen Modi durch einander gemischt erscheinen. Ein derartiger Modus wird speciell im *Organum purum* verwendet und unter dessen Namen mit einbegriffen¹⁾. Auch die Diminuierung (*fractio*), wie wir sie im nächsten Kapitel kennen lernen werden, findet auf die unregelmäßigen Modi Anwendung, wenn auch mit kleinen Abweichungen in einigen derselben. Der Traktat braucht an dieser Stelle nicht die uns bereits bekannten Termini *frangere* oder *diminuere*, sondern zweimal nur *figurare*, womit er aber zweifellos denselben Sinn verbindet.

Das *Organum purum* ist eine der sich bereits vor dem 12. Jahrhundert entwickelnden freien Kunstformen (zu denen auch der Hoquet, Conductus, Motetus etc. gehören); es wird von Walter Odington als die älteste derselben bezeichnet. Die einzelnen Theoretiker weichen zwar in ihren Erklärungen des *Organum purum* in Einzelheiten von einander ab, entwerfen aber trotzdem ein ziemlich deutliches Bild dieser Kompositionsform. Eine knappe Definition sei im Folgenden versucht: Der Tenor des in der Regel zweistimmigen *Organum purum* wird dem gregorianischen Gesange entnommen, besteht aus nur wenigen Noten und ist nicht streng mensuriert; er pausiert bald, oder bleibt liegen (*Erit tacens vel quiescens*, Anonymus 4), wenn die zweite diskantisierende Stimme (*Discantus*, *Superius*) mit ihm eine Dissonanz bilden würde, bald tritt er mit dieser in eine Konsonanz zusammen. (*Erit resonans*, Anonymus 4.) Der Anfang geschieht in der Regel in der Quart, Quint oder Oktav, der Schluß im Einklang, in der Quint oder Oktav. Nur die obere, diskantisierende Stimme hat einen untergelegten Text; im Tenor kann ein solcher natür-

1) Der lateinische Text (Coussemaker, Scr. I, S. 362) lautet: ... *et iste modus est modus permixtus et communis, et est de omnibus modis duobus supradictis et de omnibus tribus et de omnibus quatuor etc., et, proprie loquendo, denominatur organum purum et nobile etc. Nota, quod ad cognitionem puri organi predicti modi irregulares sufficiunt cum quibusdam aliis postpositis.* Das letzte Wort ist in ein *prepositis* zu ändern, da das Kapitel über die unregelmäßigen Modi den Schluß seines Traktats bildet; er meint mit diesen *quibusdam aliis* jedenfalls die im I. Kapitel erklärten 6 (12) regelmäßigen Modi.

lich wegen der zahlreichen Pausen niemals zur Geltung kommen, und es ist sogar wahrscheinlich, daß man den letzteren nur auf der Orgel oder einem andren Instrument spielen ließ¹⁾.

Der Anonymus 4 steht im wesentlichen auf dem Standpunkt seiner zeitgenössischen Theoretiker, fordert jedoch, daß jede Anfangsnote des *Superius* in einem *Organum purum*, mag sie mit dem Tenor konsonieren oder nicht, stets *longa* sei, einerlei ob *longa parva*, *longa tarda* oder *longa media*, auch in jeder etwa vorkommenden mehrtönigen Ligatur. Doppel-pausen, d. h. mehr als den Wert einer *longa* oder *brevis* betragende Pausen, kommen nach ihm in dieser Kompositions-Gattung nur selten vor.

Gleich das erste, mit Sicherheit dem Perotinus zuzuschreibende Stück aus dem Kodex von Montpellier, in Coussemaker's *L'Art harmonique* als I, 1 abgedruckt, ist ein *Organum purum* und bietet zugleich einen Beleg für das Vorkommen des ersten unregelmäßigen Modus. Die detaillierte Angabe eines Beispiels für diesen Modus in unsrem Traktat²⁾ paßt nämlich mit Ausnahme der zweiten Plika auf Takt 44—53 (der Coussemaker'schen Übertragung dieses Stückes) der Mittelstimme, wie Oswald Koller nachgewiesen hat. Die Stelle lautet:



Die diskantisierende Stimme schreitet nach demselben Modus in Konsonanzen gleichzeitig mit der Mittelstimme fort, während der Tenor pausiert.

Coussemaker sieht den Unterschied zwischen regelmäßigen und unregelmäßigen Modi, ganz allgemein sich ausdrückend, darin, daß in letzteren öfters die *duplex longa* und gewisse Ligaturen-Gruppen vorzukommen pflegen⁴⁾. Diese Erklärung kann uns aber keinen festen Halt bieten, zumal der erste Teil ihrer Behauptung nur auf den ersten und zweiten unregelmäßigen Modus paßt.

1) Vergl. Anm. a—e der kritischen Analyse des ersten der im Anhang mitgeteilten Tonsätze.

2) Coussemaker, Scr. I, S. 361: *Primus modus irregularis . . . ut patet in Alleluia; Posui adiutorium, quoniam ibi ponitur loco copule sub tali forma: duplex longa, f e conjunctim, f d conjunctim, e c d f g f cum plica, d e cum plica, a duplex longa cum c conjunctim.*

3) Coussemaker setzt den Wert der *duplex longa* in seiner Übertragung beide-male um die Hälfte zu klein.

4) *L'art harmonique*, S. 106: *La différence . . . consistait en ce que, dans les mélanges des modes irréguliers, on faisait entrer la double longue et certains groupes de notes conjonctes.*

Schon früher¹⁾ hatten wir eine Stelle aus dem Traktat unsres Anonymus herangezogen, aus der hervorging, daß die unregelmäßigen Modi an sich regelmäßig sind, obwohl sie es nicht zu sein scheinen, und besonders gern in den *Organa pura*, aber nur an zweistimmigen Stellen, angewandt werden²⁾. Ein weiterer Passus im Traktate bestätigt uns dasselbe noch einmal³⁾. Ein Unterschied zwischen ihnen und den regelmäßigen Modi zeigt sich nur:

- 1) in dem Gebrauch der *duplex longa* (im ersten und zweiten *modus irregularis*).
- 2) in dem Gebrauch zahlreicher, wie wir gleich sehen werden, durch Veränderung des Normaltempos notwendig gemachter Epitetha der einzelnen Notengattungen, deren Notenformen aber trotzdem keinerlei Veränderung erleiden.

Als Ergebnis einer Zusammenstellung der unregelmäßigen Modi haben wir eine *duplex (nimis) longa* gewonnen; die einfache *longa* erscheint in ihnen als *longa tarda*, *longa media* und *longa minima*. Neben der einfachen *brevis* erhalten wir eine *semibrevis*, eine *brevis mediocris*, *brevis minima (parva)*, *brevis festinans*. Die Ausdrücke *tardum*, *mediocre* weisen aber gradeswegs auf eine Stelle im sechsten, von Coussemaker mit *De discantuum voluminibus et diversitatibus* überschriebenen Kapitel des Traktats hin, wo es Seite 361 folgendermaßen heißt:

Diversitas altera secunde triplicis⁴⁾, est de tribus supradictis unius diversitatis, quando una pars procedit secundum modum discantus, ut supradictum est, et hoc per modum delectabilem, tempore debito tarde procedendo, tardiori, tardissime; velociter (zu ergänzen ist wohl das obige festinans), velociori, velocissime; mediocre, mediocriori, mediocrissime; et dicuntur in primo statu mensurationis tempus, vel secundo, vel tertio; et hoc augmentando, vel de crescendo, vel mediando.

Hier haben wir es also, — soviel steht fest, — mit der erstmaligen Erwähnung des gleichzeitigen Singens von Stimmen in verschiedenem Tempo zu thun.

Der Anonymus 4 unterscheidet drei verschiedene Arten solcher Verbindungen (*Diversitates discantuum*):

- 1) eine *triplex diversitas*; dabei können
 - a) alle drei Stimmen gleichzeitig den Tempowechsel vornehmen,
 - b) oder es hält der Tenor (hier primus genannt) ein derartig langsame Tempo ein, daß er in einem *punctus* oder *semipunctus*⁵⁾

1) S. 91, Anm. 3.

2) Vergl. S. 94, Anm. 1.

3) Coussemaker, Scr. I, S. 360: *Et quia longe sunt nimis longe, et breves nimis breves, et videtur esse modus irregularis quoad modos supradictos ipsius discantus* (die sechs regelmäßigen Modi) *quamvis in se sit regularis, etc.*

4) Unter *triplex* versteht der Anonymus 4 an dieser Stelle die einzelne Stimme eines Triplums (dreistimmigen Tonsatz).

5) Vergl. S. 120, Anm. 1.

nur zwei Töne angiebt; die beiden übrigen Stimmen singen in ein und demselben Tempo und bilden an den Takt-Schwerpunkten allemal Konkordanz mit dem Tenor.

- c) Endlich kann der Tenor in dem von Anfang an gewählten Tempo wie unter b) fortschreiten, während die beiden übrigen Stimmen unter Anwendung der unregelmäßigen Modi gesetzt sind.

2) Eine andre Art der *triplex diversitas*, sofern eine Stimme nach dem Modus des Discantus fortschreitet, und zwar in einem der drei zu Gebote stehenden Tempi.

3) Eine dritte und letzte Art, dann entstehend, wenn eine Stimme zu Anfang einen in beliebigem Modus gesetzten und im langsamen Tempo (*tardo modo*) vorzutragenden Melodie-Abschnitt (*punctus*) bringt, im zweiten Abschnitt sich nach dem Modus des Discantus bewegt und im dritten irgend einen, von dem der beiden übrigen Stimmen sich abhebenden unregelmäßigen Modus wählt.

Sämtliche derartige *puncta* unterliegen den Regeln des Kolorierens. (*Debent reperiri in aliqua specie delectationis et coloris sive pulchritudinis istius artis.*)

Zur Erzielung eines künstlerisch befriedigenden Abschlusses beenden manche die Aufführung eines *Organum purum* mit einem allein auf der Orgel vorgetragenen Nachspiel (wie wir in diesem Falle wohl das *punctus puri organi* vielleicht übersetzen könnten), und beginnen das Stück mit einem längeren, aus 2—3 *puncta* bestehenden, nach den Regeln der Konsonanzenlehre gesetzten Orgelvorspiel. Diesem folgt als Überleitung zum Einsatz der Singstimmen nach allgemein üblicher Regel eine *longa pausatio florificando posita*, d. h. ein lang ausgehaltener Triller.

Leider bleibt für uns von den ausführlichen Erläuterungen des Anonymus manches unverständlich, da uns die erforderlichen Detail-Kenntnisse der damaligen musikalischen Praxis noch fehlen.

Wie angestrengt unser Anonymus bei dem schmerzlich empfundenen Mangel an allen exakten Tempobezeichnungen, die ja erst ca. 1600 in Italien voll ausgebildet wurden, nach einer möglichst deutlichen Bezeichnungsweise derselben ringt, tritt besonders belustigend in dem *mediocre, mediocrius, mediocrissimum* zu Tage, unter welchen zwar streng logischen, aber doch ein wenig scholastischen Haarspaltereien sich die ehrwürdigen Fratres jener Zeiten wohl ebensowenig etwas vorzustellen wußten, wie wir!

Jedenfalls liegt in der Lehre von den unregelmäßigen Modi wirklich eine Unterscheidung verschiedener Tempi vor. Ja, selbst die Wurzeln der in den Kompositionen der Mensuralisten des 15. und 16. Jahrhunderts eine so große Rolle spielenden *augmentatio* (d. h. Verlängerung aller Notenwerte um die Hälfte, also doppelt so langsames Tempo) glauben wir in dem *augmentando* des Anonymus und den drei Stufen des *tempus*

tardum, die Keime der späteren *diminutio* (d. h. Verkürzung aller Notenwerte um die Hälfte, also doppelt so schnelles Tempo) in dem *decrecendo* und den drei Stufen des *tempus velox* erblicken zu dürfen, während des Anonymus Ausdruck *mediando* — auf die Tempi *mediocres*, *mediocriores*, *mediocrissimi* zu beziehen — vielleicht den späteren *Integer valor*, d. h. das Normaltempo, die eigentlich normale Geltung aller Notenwerte, antizipiert.

Die Anwendung der *modi irregulares* steht mithin in enger Beziehung zu der Unterscheidung verschiedener Tempi. An sich regelmäßig, werden sie durch ihr Vorkommen in einem zum Normaltempo kontrastierenden zu unregelmäßigen.

Kapitel III.

De minutione ac fractione modorum.

Die im ersten Kapitel dargestellte Lehre von den Modis und ihrer Notierung in Ligaturen ist von allen für die vorgarlandische Zeit in Betracht kommenden die wichtigste. Das Bild, welches wir vom Stande der Musiktheorie zur Zeit der bemerkenswertesten Meister jener Epoche, wie Leoninus, Perotinus und anderen, entworfen haben, würde aber unvollendet sein, die Versuche einer fehlerfreien Entzifferung der Denkmäler aus jener Periode müßten scheitern, wollten wir nicht noch zweier durch Anonymus 4 uns überlieferter Lehren gedenken, welche bisher noch nicht ausführlich dargestellt wurden: derjenigen von der »Brechung« größerer Notenwerte durch kleinere (sog. *currentes*) — der *minutio et fractio modorum*, wie Coussemaker das in Frage kommende Kapitel des Traktats überschrieben hat. Diese Lehre ist besonders im Hinblick auf die weltliche Vokal- und Instrumentalmusik, sowie das Verzierungs- wesen jener Zeit von großer Wichtigkeit. Ihre Anwendung in den uns erhaltenen Kompositionen, z. B. des Kodex von Montpellier, geschieht sehr häufig, und grade auf der falschen Auffassung oder Unkenntnis dieser Lehre beruhen die meisten Fehler der Coussemaker'schen Übertragungen jener Stücke, sodaß eine möglichst ausführlich gehaltene Darstellung derselben, wie sie im Folgenden versucht werden möge, von Nutzen sein wird.

Die sehr klar gehaltenen Ausführungen des Anonymus, welche uns über das Thema belehren, reichen in seinem Traktate von Seite 336 bis 339; die zum Verständnis absolut notwendigen Notenbeispiele fehlen wie im ganzen Traktat so auch hier und müssen daher rekonstruiert werden. Neben den im Verlauf des Textes vorkommenden, erklärenden Notenbeispielen verweisen wir besonders auf die im Anfang beigegebenen Tonsätze, in denen diese Lehre an zahlreichen Stellen angewandt erscheint.

Primus modus.

1. Tres pro longa, una pro brevi.

Wie wir sahen, bewegte sich der erste Modus in der Folge: *longa brevis longa brevis longa etc.* Während aber dort¹⁾ die Abtrennung der einzelnen rhythmischen Motive (*πόδες*) von einander in Einheiten zu je $3 + 2 + 2 + 2 \dots$ erfolgte, müssen wir hier, falls der Modus diminuiert werden soll, stets von Anfang an die Reihe in $2 + 2 + 2 \dots$ Einheiten teilen. Diminuieren wir nun zunächst jede *longa* dieser Reihe durch *currentes* (Semibreven)²⁾, so zeigt sich die Zahl der Werte überall scheinbar bedeutend vermehrt. Im ersten Beispiel lassen wir die Diminuierung derart erfolgen, daß sich stets drei Noten in den Gesamtwert einer *longa*, eine in den einer *brevis* teilen; wir notieren daher eine (zweizeitige) *longa* mit zwei dieselbe diminuierenden *currentes*, darauf beliebig viele zweitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, deren eine *longa* geltende Schlußnote jedesmal durch zwei *currentes* diminuiert wird, beliebig lange fortgesetzt:



Die *currentes*³⁾ werden sowohl stets abwärtsgehend als auch stets aufwärtsgehend notiert; der letztere Fall kommt am häufigsten vor (*supra*

1) Vergl. S. 24. 2) Vergl. S. 21.

3) Ein Beispiel für die Diminuierung einer *longa* durch zwei *currentes* im ersten Modus bildet z. B. Takt 43, 44 der Übertragung des Perotin'schen *Alleluja*; *Posui adiutorium* (Coussemaker, *L'art harmonique etc.* I, 1, S. 2) in der Triplum- und Discantus-Stimme:



welche Stelle Coussemaker fälschlich (doppelt so lange Zeitwerte in seinen Übertragungen) auflöst:



bene convenit), selten ist dagegen ihre abwechselnd ab- und aufwärts gerichtete Bewegung. Der Anonymus räumt jedoch ein, daß sie nach seiner Ansicht sehr wohl statthaben könne, und lehnt die von andern zur Begründung ihres seltenen Gebrauchs gegebene Mahnung, die »Schönheit« des äußeren Notenbildes nicht dadurch zu stören, ab.

Eine andre, ebenso gebräuchliche Methode der Darstellung des ersten Modus unter den gegebenen Bedingungen ist folgende: Man notiert eine fünftönige Ligatur, deren *ultima* durch zwei *currentes* diminuiert wird, darauf, wie oben, beliebig viele zweitönige Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, unter steter Diminuierung ihrer Schlußnote durch *currentes*:

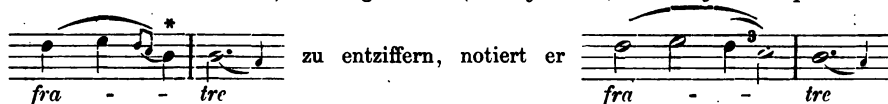



Auch hier gelten wiederum drei Noten der Anfangs-Ligatur eine *longa*, ihre *penultima* eine *brevis*.

Ein andres Beispiel und zugleich einen weiteren Beweis der geringen Zuverlässigkeit von Coussemaker's Übertragungen liefert Nr. 7 (aus Fascikel III), S. 19, 3. Takt in

der Discantus-Stimme. Statt die Originalnotierung  also zwei, durch *fra - tre*

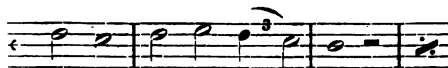
zwei *currentes* diminuierte, einzeitige *breves* (= *longa recta*) und *longa cum plica* mit



zu entziffern, notiert er  *fra - - tre* läßt also die mit einem * bezeichnete *brevis*, da er durch falsche Auflösung der *currentes* keinen Platz mehr für sie hat, stillschweigend verschwinden. Einer ähnlichen Unterdrückung einer Note läßt sich Coussemaker in demselben Stück noch einmal zu Schulden kommen (Takt 42—43 der Mittelstimme). Es muß dort heißen:

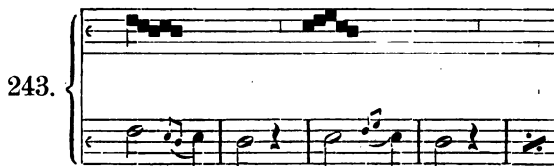


statt:

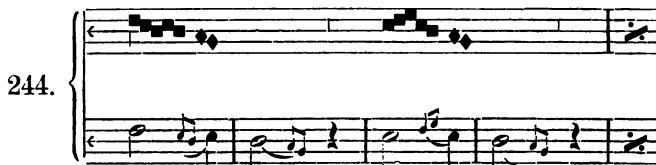


Primus ordo.

Der erste *ordo* ■ ■ ■ (■) wird folgendermaßen dargestellt:

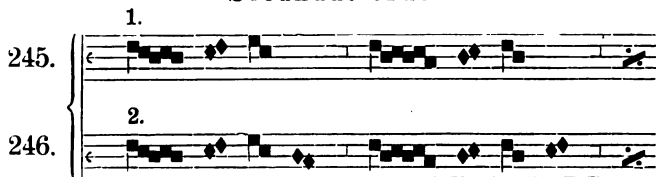


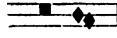
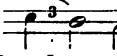

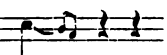
also durch eine fünftönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, einzeitige *brevis*-Pause u. s. f. Die *longa* vor jeder Pause, welche durch die *ultima* der Ligatur dargestellt wird, heißt nach dem Anonymus: *integra*, da sie nicht durch ihr folgende *currentes* diminuiert wird. Soll aber ihre Diminuierung eintreten¹⁾, so notieren wir den ersten *ordo* folgendermaßen:



Eine derartig durch *currentes* diminuierte, vor der Pause stehende *longa* heißt *fracta*. Die übrigen *ordines* vergrößern sich nun der Reihe nach um je eine zweitönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*; ihre *ultima* heißt entweder *integra* (1.) oder *fracta* (*duabus currentibus*) (2.). Somit erhalten wir:

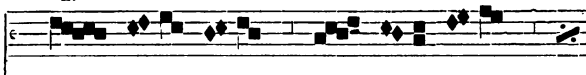
Secundus ordo.



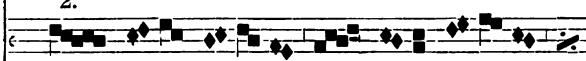
1) Derartige, vor der Pause stehende *currentes* kommen z. B. einmal in Nr. 32 (aus dem VI. Fascikel), sowie mehrmals in Nr. 8 (IV. Fascikel) der *Art harmonique* vor. Coussemaker überträgt solche Stellen, z. B.  (wobei die *brevis fracta* auf den Taktschwerpunkt fällt), mit: , Koller (vergl. S. 12, Anm. 1) richtiger mit: , während unsre Notierung:  am natürlichsten erscheinen dürfte.

Tertius ordo.

1.

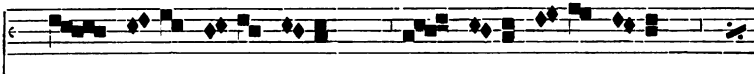
247. 

2.

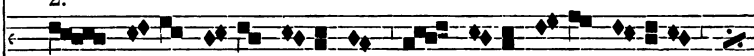
248. 

Quartus ordo.

1.

249. 

2.

250. 

2. Tres pro longa, duo pro brevi.


Lassen wir dagegen die Diminuierung so erfolgen, daß stets drei Noten den Gesamtwert einer *longa*, zwei dagegen den einer *brevis* erhalten, so müssen wir folgende Reihe aufstellen: eine *longa* mit zwei dieselbe diminuierenden *currentes*, beliebig viele dreitönige Ligaturen *cum opposita proprietate*¹⁾, deren *ultima* stets durch zwei *currentes* diminuiert wird:

251. 

Hier gelten also drei Noten (*longa* und zwei *currentes*) zusammen eine *longa*, die zwei ersten Noten jeder Ligatur zusammen eine *brevis*.

Primus ordo.

Der erste *ordo* erfordert unter diesen Bedingungen: eine *longa* mit zwei dieselbe diminuierenden *currentes*, eine dreitönige Ligatur *cum opposita proprietate* (falls mit *longa fracta*, folgen noch zwei ihre *ultima* diminuierende *currentes*), einzeitige *brevis*-Pause u. s. w.:

252. 

1) Vergl. S. 17 ff.

mit *longa fracta*:



Jeder der übrigen *ordines* erhält den Zuwachs an je einer dreitönigen Ligatur der obenerwähnten Art mit oder ohne *currentes* vor jeder Pause, je nachdem *longa integra* (1.) oder *longa fracta* (2.) verlangt wird:

Secundus ordo.



Tertius ordo.



Quartus ordo.



3. *Tres pro longa, tres pro brevi.*

Führen wir ferner die Diminuierung derart aus, daß drei Noten den Gesamtwert einer *longa*, ebensoviele den einer *brevi* erhalten, so müssen wir folgendermaßen den ersten Modus notieren: eine durch zwei *currentes* diminuierte *longa*, sowie beliebig viele viertönige Ligaturen *cum opposita proprietate*, deren eine *longa recta* geltende *ultima* jedesmal durch zwei *currentes* diminuiert wird:

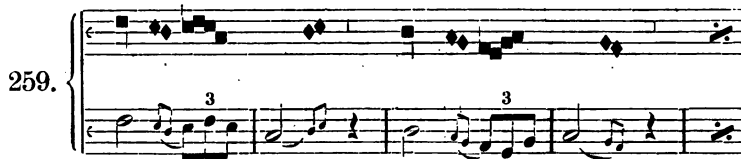


Primus ordo.

Der erste *ordo* erfordert unter diesen Bedingungen folgende Reihe: eine durch zwei *currentes* diminuierte *longa*, eine (falls mit *longa fracta*, durch zwei *currentes* diminuierte) viertönige Ligatur *cum opposita proprietate*, einzeitige *brevis*-Pause u. s. f.:

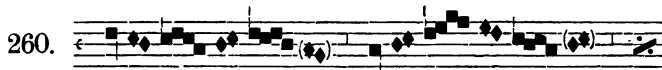


mit *longa fracta*:

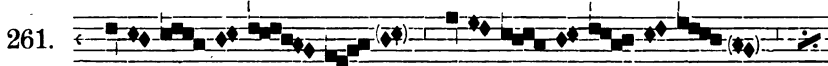


Von den übrigen *ordines* erhält wiederum jeder den entsprechenden Zuwachs an einer viertönigen Ligatur der obenerwähnten Art mit oder ohne *currentes* vor jeder Pause:

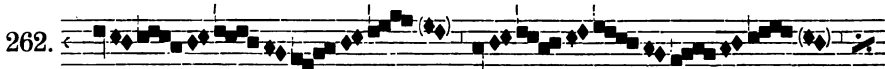
Secundus ordo.



Tertius ordo.



Quartus ordo.



4. *Quatuor pro longa, una pro brevi.*

Nunmehr diminuierten wir den der *brevis* beziehungsweise ihren Teilwerten vorangehenden Vorschlag und zwar derart, daß sich vier Noten in den Gesamtwert einer *longa*, eine Note in den einer *brevis* teilt; zu diesem Zweck notieren wir eine sechstönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, deren eine *longa recta* geltende *ultima* durch drei *currentes*

diminuiert wird, darauf beliebig viele zweitönige Ligaturen derselben Art mit je drei ihre *ultima* diminuierenden *currentes*:

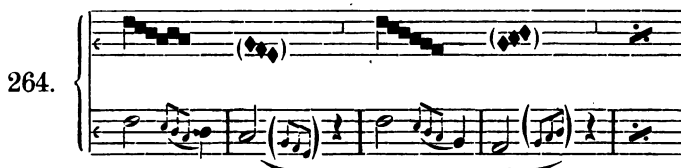
263.



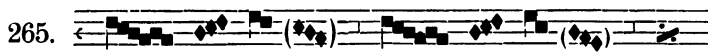
Wie wir sehen, werden stets vier Noten (*longa recta* und drei *currentes*) unter den Wert einer *longa*, die vorletzte Note jeder Ligatur unter den einer *brevis* begriffen.

Primus ordo.

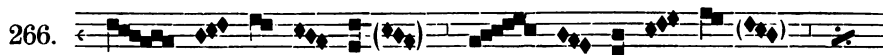
Der erste *ordo* wird unter diesen Voraussetzungen dargestellt durch eine sechstönige (falls mit *longa fracta*, durch drei *currentes* diminuierte) Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, mit folgender einzeitiger *brevis*-Pause u. s. f., während die übrigen *ordines* den Zuwachs an je einer zweitönigen Ligatur derselben Kategorie mit oder ohne *currentes* vor jeder Pause erhalten:



Secundus ordo.



Tertius ordo.



Quartus ordo.



5. Quatuor pro longa, duo pro brevi.

Immer mannigfaltiger, uns in immer größeres Staunen ob der großen Beweglichkeit des damaligen Tonsatzes versetzend, gestaltet unser Anonymus die Möglichkeiten der Diminuierung. Wollen wir z. B. vier

Noten als eine *longa*, zwei als eine *brevis* gerechnet sehen, so haben wir zu notieren: eine fünftönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, sowie beliebig viele dreitönige *cum opposita proprietate*, deren *ultima* jedesmal durch drei *currentes* diminuiert wird:

268.

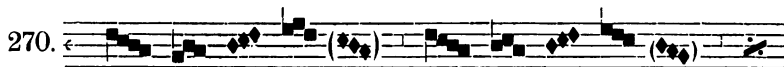


Primus ordo.

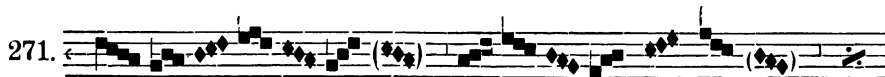
Der unter diesen Bedingungen notierte erste *ordo* wird dargestellt durch eine viertönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, eine (falls mit *longa fracta*, durch drei *currentes* diminuierte) dreitönige Ligatur *cum opposita proprietate*, einzeitige *brevis*-Pause u. s. f.; für die übrigen *ordines* ergibt sich wieder der bekannte Zuwachs an je einer dreitönigen Ligatur *cum opposita proprietate* mit oder ohne *currentes* vor jeder Pause.



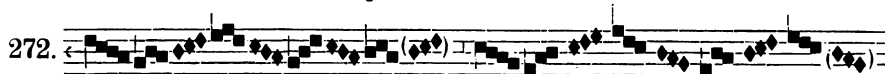
Secundus ordo.



Tertius ordo.



Quartus ordo.



6. *Quinque pro longa, duo pro brevis.*

Diminuieren wir ferner derart, daß fünf Noten den Gesamtwert einer *longa*¹⁾, zwei den einer *brevis* erhalten, so müssen wir den Modus auf

1) Über die Diminuierung einer *longa* durch drei *currentes* ist in den veröffentlichten Vokalkompositionen aus dem Kodex von Montpellier nirgends hinausgeschritten;

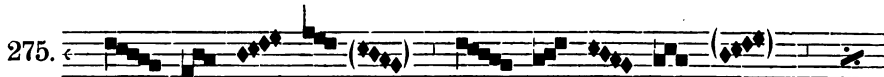
folgende Weise notieren: mittels einer fünftönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, sowie beliebig vielen dreitönigen Ligaturen *cum opposita proprietate*, deren *ultima* jedesmal durch vier *currentes* diminuiert wird. Ganz entsprechend ergeben sich in der üblichen Weise die übrigen *ordines*.



Primus ordo.



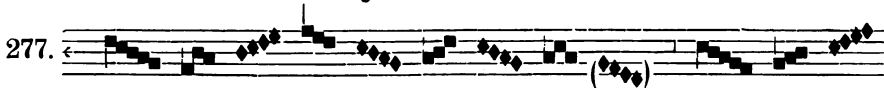
Secundus ordo.



Tertius ordo.



Quartus ordo.



7. Sex pro longa, duo pro brevi.

Wieder ein anderes Bild der Diminuierung ergibt sich, wenn wir sechs Noten in den Wert einer *longa*, zwei in den einer *brevi* sich

in den in der »Early English Harmony« enthaltenen Tonsätzen findet sich an einer Stelle die Diminuierung einer *longa* durch vier *currentes*.

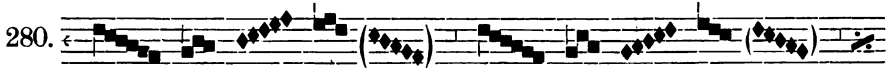
teilen lassen. Wir notieren dann den Modus mittels einer sechstönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, sowie beliebig vieler, stets durch fünf *currentes* diminuierter, dreitöniger Ligaturen *cum opposita proprietate*.



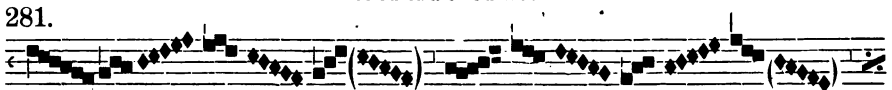
Primus ordo.



Secundus ordo.



Tertius ordo.



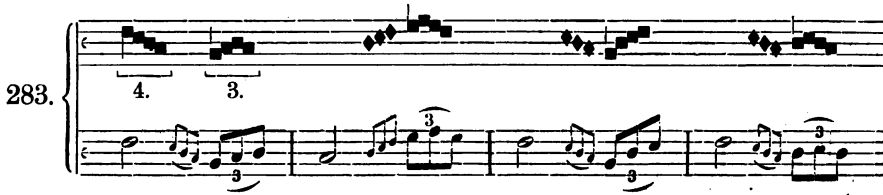
Quartus ordo.



8. Quatuor pro longa, tria pro brevi.

Wenn wir wiederum die Diminuierung derart vornehmen wollen, daß sich vier Noten in den Gesamtwert einer *longa*, drei dagegen in den

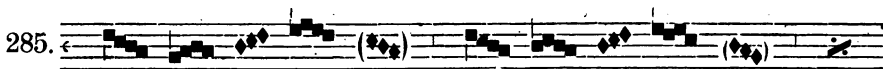
einer *brevis* teilen sollen, so müssen wir den *Modus* mittels einer viertönigen Ligatur *cum proprietate et cum perfectione* und beliebig vielen viertönigen *cum opposita proprietate* notieren, deren *ultima* wir jedesmal durch drei *currentes* diminuieren.



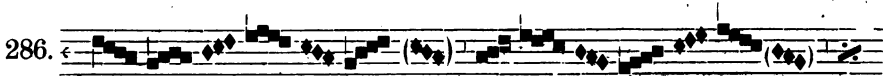
Primus ordo.



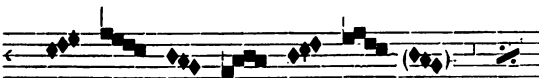
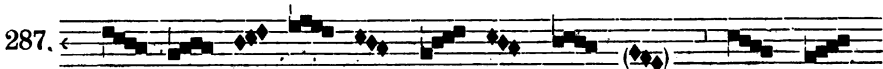
Secundus ordo.



Tertius ordo.



Quartus ordo.

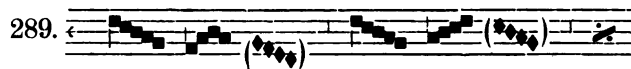


9. *Quinque pro longa, tria pro brevi.*

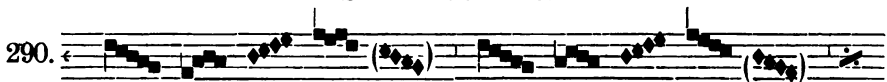
Wünschen wir dagegen, daß sich fünf Noten in den Gesamtwert einer *longa*, drei wiederum in den einer *brevi* teilen sollen, so erreichen wir dies durch folgende Notierung: eine fünftönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, sowie beliebig viele viertönige, jedesmal durch vier *currentes* diminuierte Ligaturen *cum opposita proprietate*.



Primus ordo.



Secundus ordo.



Tertius ordo.



Quartus ordo.



10. *Sex pro longa, tria pro brevi.*

Nunmehr eröffnet sich uns die letzte Möglichkeit der Darstellung des ersten Modus in unsrer langen Reihe verschiedener Variationen seiner Diminuirung. Wir setzen schließlich noch den Fall, daß sich sechs Noten in den Gesamtwert einer *longa*, drei in den einer *brevi* teilen und notieren zu diesem Zweck: eine sechstönige Ligatur *cum proprietate et cum perfectione*, sowie beliebig viele, stets durch fünf *currentes* diminuierte, viertönige Ligaturen *cum opposita proprietate*:

293.

Primus ordo.

294.

Secundus ordo.

295.

Tertius ordo.

296.

Quartus ordo.



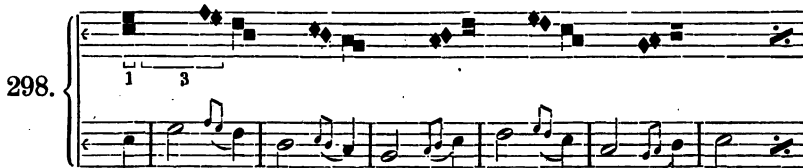
So weit reichen im allgemeinen die Grenzen, welche der Diminuierung in der Vokalmusik gesteckt sind; man muß gestehen, daß sie eine durchaus nicht unbedeutende Kehlfertigkeit erfordert. Vier Tönen einer Skalenfigur den Gesamtwert einer *brevis* zu geben (also statt der obigen Triole in der Übertragung eine Quartole zu setzen), wird man in der Vokalmusik vermeiden müssen; in der Instrumentalmusik dagegen kommt eine derartige, das beste Zeugnis für ihre größere Beweglichkeit und schon staunenswerte, technische Entwicklung ausstellende Diminuierung nach dem Ausspruch des Anonymus öfters vor (*in instrumentis saepius fit* ¹⁾).

Die oben beschriebenen Methoden der verschiedenen Diminutionen können sowohl auf perfekte als auch auf imperfekte Modi angewandt werden.

Secundus modus.

Die Diminuierung des zweiten Modus wird in ganz entsprechender Weise vorgenommen.

Da er aber nicht mit einer *longa*, sondern einer (auftaktigen) *brevis* beginnt, notieren wir ihn mittels beliebig vieler zweitöniger Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*, deren stets eine zweizeitige *longa* geltende *ultima* durch zwei *currentes* diminuiert wird:



Es teilen sich also wiederum, wie ersichtlich, drei Noten in den Gesamtwert einer *longa*, eine Note in den einer *brevis*. Die verschiedenen

1) Vergl. auch S. 341: »Consimili modo, si quatuor currentes pro una brevi ordinentur, sed hoc raro solebat contingere; ultimi vero non in voce humana, sed in instrumentis corderum possunt ordinari«.

diminuierten *ordines* des zweiten Modus ergeben sich ganz denen des ersten analog, z. B. der erste perfekte *ordo cum longa integra*:

299.

tria pro longa, una pro brevi. *tria pro long-a, duo pro brevi.*

pro brevi. *quatuor pro longa, una pro brevi.*

Desgleichen sind alle gelegentlich der Erklärung des ersten diminuierten Modus von uns gemachten Unterschiede der mehr oder weniger beweglichen Diminuierung (Beispiele 1—10) auch hier zu beachten.

Tertius modus.

Im dritten Modus läßt sich in seiner unveränderten Form ■■■■■■ (longa stets dreizeitig, erste der beiden *breves* einzeitig, zweite derselben als *brevis altera* zweizeitig) eine Diminuierung durch *currentes* nicht durchführen, vielmehr muß zunächst zur Erreichung dieses Zieles im Geiste eine Zurückführung desselben auf den ersten Modus durch Teilung der dreizeitigen *longa* in eine *longa recta* + *brevis recta*

300.

oder auf den zweiten Modus durch Teilung der dreizeitigen *longa* in eine *brevis recta* + *longa recta*

301.

vorgenommen werden. In beiden Fällen hat sich die Diminuierung streng an die im Vorhergehenden erwähnten Regeln für den ersten beziehungsweise zweiten Modus zu richten.

Dabei ist Folgendes zu beachten: Die beginnende dreizeitige *longa* wird, wie Beispiel 300 lehrt, in eine *longa recta* + *brevis recta* zerlegt gedacht; der erstere Wert kann bei gesanglicher Ausführung¹⁾ im Höchsthalle durch fünf²⁾, der letztere durch drei *currentes* diminuiert werden. Eine dreizeitige *longa* läßt sich demnach durch höchstens acht *currentes* diminuiieren; die nun folgende einzeitige *brevis* kann in der Vokalmusik im Höchsthalle durch drei, die ihr folgende zweizeitige *brevis (altera)* demnach durch höchstens sechs *currentes* diminuiert werden³⁾. In der Instrumentalmusik dürfen diese Grenzpunkte selbstverständlich noch weit überschritten werden.

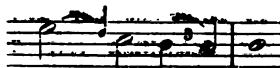
1) Vergl. S. 112.

2) Im lateinischen Text (Coussemaker, *Ser. I*, S. 338) steht irrtümlich *sex*.

3) Ein Beispiel für das Vorkommen von Diminuiierungen im III. Modus liefert z. B. (abgesehen von den als Anhang mitgetheilten Tonsätzen) die Mittelstimme des *Triplum* Nr. 7 aus dem III. Fascikel, Takt 17 ff. der Übertragung Coussemaker's (*L'art harmonique*, S. 19). Die Bewegung der Mittelstimme läßt unzweideutig den dritten Modus erkennen; nur zeitweilig ist eine Auflösung der *longa* oder *brevis altera* in kleinere Werte ersichtlich. Die Stelle lautet in richtiger Entzifferung:



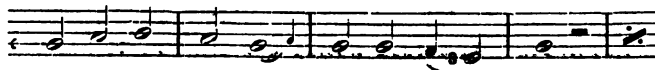
Coussemaker's Übertragung des letzten Taktes



ist fehlerhaft. Die gleichlautende Stelle (Takt 116, 117) in derselben Stimme ist ebenfalls hiernach zu verbessern. Eine gleichfalls fehlerhafte Übertragung der eine *brevis altera* des dritten Modus diminuiierenden *currentes* findet sich noch Takt 44 ff. in derselben Stimme. Die richtige Entzifferung lautet:



statt, wie Coussemaker notiert:



Derselben Fehler begeht Coussemaker noch in demselben Stück in den Takten 84, 85 (*caveas*), 98, 99 (*osculum*) und 110, 111 (*gravius*) der Mittelstimme, sowie in den Tak-

Ob derartige, wirkliche Koloratur-Fertigkeit voraussetzende Komplikationen wirklich in der Vokalmusik jener Zeiten anzutreffen waren, erscheint uns, die wir uns, mangels genügender Dokumente, an eine derartige Beweglichkeit der Singstimmen erst gewöhnen müssen, wohl anfangs etwas zweifelhaft, ist aber bei der hohen Entwicklung z. B. des *Contrapunto alla mente* und der durch ihn geförderten technischen Leistungsfähigkeit der Sänger nicht nur nicht denkbar, sondern mit Bestimmtheit anzunehmen. Sie fand ihre stärkste Stütze jedenfalls an der Volksmusik. Noch heute hören wir ja den einfachen Mann aus dem Volke in Italien weit von einander entfernte Intervalle in seinem Liede durch solche »Currentes«-Zwischentöne verbinden. Das den Leser beschwichtigende »sive fuerit in usu, sive non« des Anonymus kann allerdings nicht den positiven Beweis erbringen; sehr einleuchtend ist seine Mahnung, bei der Diminuirung in Vokalkompositionen die der Stimme von Natur gesteckten Grenzen nicht zu überschreiten. (»Frangere igitur secundum possibilitatem vocis humanae.«)

In der Instrumentalmusik kann natürlich die Beweglichkeit noch bedeutend vergrößert werden; hier rechnet der Traktat bis zu 12 *currentes* auf die dreizeitige *longa*, 4 *currentes* auf die einzeitige, 8 auf die zweizeitige *brevis*.

Quartus modus.

Die Diminuirung im vierten Modus vollzieht sich nach den im dritten Modus entwickelten Gesichtspunkten in analoger Weise, ebenfalls unter Berücksichtigung der beiden möglichen Reduktionen.

Quintus modus.

Im fünften, in lauter Longen fortschreitenden Modus werden diese in Rücksicht auf größere oder geringere Beweglichkeit diminuiert; die

ten 56, 57 (*qui n'a repos*) und 88, 89 (*départirai*) der Oberstimme. Besonders häufig sind von ihm auch solche Fehler in Nr. 31 und 32 (aus dem VI. Fascikel) begangen worden. Ein andres Aussehen erhält z. B. in letzterem Stück die Übertragung von Takt 44–46 in der Triplum-Stimme:



einzelnen Möglichkeiten ergeben sich von selbst bei Betrachtung der verschieden diminuierten *longae* in den vorhergehenden Modis.

Sextus modus.

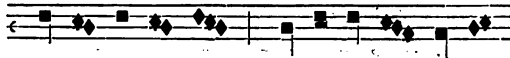
Der sechste Modus wird, wie uns bekannt ist, auf den ersten oder zweiten zurückgeführt, woraus sich seine Diminuierung von selbst ergibt.

Anscheinend war eine derartige, sämtliche Modi diminuierende Schreibweise speziell diejenige des Leoninus — von dem leider bisher keine Kompositionen aufgefunden worden sind — und wurde noch von Perotinus und Robert de Sabilon anerkannt¹⁾.

Alle unsre oben gewonnenen Resultate aber sind wohl unumstößliche Beweise für die verhältnismäßig hochentwickelte Technik in der Behandlung menschlicher Stimmen oder Instrumente. Daß von ihr wirklich Gebrauch gemacht wurde, bezeugen uns zahlreiche Aussprüche verschiedener Theoretiker über die Verzierungen, welche anfangs unter dem Namen *flores*, später unter *color*²⁾ figurierten und das Gute hatten, daß durch sie die *musica ficta* unaufhaltsam auch in die Kirchenmusik eindrang und schon im 12. Jahrhundert die Scheu vor der Einführung des *subsemitonium*, unter welchem Namen man anfangs gerade die Anwendung des *color* in Gestalt von Wechselnoten u. s. w. verstand, schwinden mußte. Neben dem jüngeren Garlandia ist es besonders Hieronymus de Moravia (ca. 1250), bei dem wir die auch zum Verständnis der Diminutionen notwendigen Aufschlüsse über die *flores* erhalten. Diese wurden bei den folgenden fünf Tönen mit *longa*-Geltung angewandt³⁾:

- 1) bei der Anfangsnote (*principalitas*; Anonymus 4 *primus punctus*) als *finalis*⁴⁾;

1) Noch bei J. de Garlandia findet sich die kurze Erwähnung der Diminuierung einer *longa* oder *brevis* durch *currentes* (Coussémaker, Scr. I, S. 103): *Item notandum est, quod ubicunque invenitur brevium multitudo i. e. semibrevium, semper participant cum precedente, que precedens cum eis non reputatur in valore nisi pro una tali sicut et precedens*. Sein Beispiel



dürfte man wohl am besten im dritten Modus auflösen (mit teilweisem Ausfall der ersten *brevis altera*). Die dann notwendig werdende Lesung der Ligatur ■ = *brevis recta* + *brevis altera* widerspricht einer solchen Annahme, da Garlandia bekanntlich zahlreiche Spuren der älteren Lehre noch gewahren läßt, durchaus nicht.

2) Vergl. auch S. 143, Anm. 1.

3) Vergl. auch den übereinstimmenden Passus bei Anonymus 4.

4) Von Anonymus 4 im III. Kapitel seines Traktats *longa parva (tarda, media)* genannt. Im VII. Kapitel nennt er eine solche Anfangsnote eine *duplex longa florata* oder *principium principis*, und fordert, daß sie mit den übrigen Stimmen stets konsoniere (vergl. auch S. 96, 97).

- 2) bei der folgenden, falls die eben erwähnte Bedingung nicht erfüllt wird;
- 3) bei der *penultima* und zwar *sicut in fine puncti vel clausule*¹⁾ (Anonymus 4);
- 4) bei der *ultima*;
- 5) bei der plicierten Einzelnote.

Die *flores* selbst werden von ihm wiederum geschieden in:

- 1) *flores longi*, d. h. in langsamem Tempo ausgeführte, die Grenzen des Halbtons nicht überschreitende Verzierungen, angewandt bei der *principalitas*, *penultima* und *ultima*;
- 2) *flores aperti*, d. h. in mäßigem Tempo ausgeführte, die Grenzen des Ganztons nicht überschreitende Verzierungen, in allen andren Fällen gebräuchlich;
- 3) *flores subiti*, d. h. langsam beginnende, von der Mitte ab in ein sehr schnelles Tempo übergehende Verzierungen, welche die Grenzen des Halbtons nicht überschreiten und nur zwischen einer plicierten *longa* und der ihr unmittelbar folgenden Note angewandt werden.

Sehr zu bedauern bleibt es, daß wir aus jenen Zeiten keine rein instrumentalen Tonsätze mehr besitzen, wie wir ja bis jetzt überhaupt an Dokumenten weltlicher Musik bis in's 16. Jahrhundert hinein großen Mangel leiden. Sie würden uns, wie schon aus der Theorie ersichtlich, eine kaum hinter jenen von Michael Praetorius etc. so ergänzlich geschilderten Verzierungen (Diminutionen, Trillern etc.) des 17., 18. Jahrhunderts zurücktretende Lebendigkeit und Beweglichkeit der musikalischen

1) Zum Verständnis der Begriffe *punctus* und *clausula* vergl. S. 120, Anm. 2. — Die *penultima* wurde stets, mochte sie einen Halb- oder Ganztonschritt von der *ultima* absteigen, verziert. Garlandia's Ausspruch über ihre Verzierung läßt sich am natürlichsten durch Annahme eines in die *ultima* hinüberleitenden Trillers erklären. Nach Franco wird die *ultima* nicht streng mensuriert, sondern hat unbestimmte Geltung, was mit obiger Annahme aufs Beste harmoniert. Auch alle Äußerungen des Anonymus 4 beweisen ihre Richtigkeit. Neben der schon von Riemann angeführten Stelle (Coussemaker, Scr. I, S. 359) können auch noch folgende am Schlusse des VII. Kapitels stehende Citate als Beleg herangezogen werden: *Sunt quidam alii, qui ponunt ante illam penultimam* (der positiv vorletzten Note) *unam, duas vel tres vel plures* (womit er offenbar die einzelnen Töne des Trillers meint), *prout melius competit . . . , dum tamen nimis dilatet, quin perveniat ad finem. Et quidam bone organiste libentius ponunt discordantias in penultimis talibus quam concordantias et similia, prout in libris organi plenius patet*, ferner: *Et ille tertius punctus* (gemeint ist damit die letzte Note vor der ein Tonstück abschließenden *longa*) *habet elongationem, velut prediximus florificandam.*

Satztechnik gezeigt haben. Neu und unerwartet aber kommt sie uns nicht, sie bestand im Gegenteil zu allen Zeiten. Die zahlreichen Vortrags-Bezeichnungen in der Neumenschrift wie *Quilisma*, *Plica*, *Tremula* etc., die Jubilationen des Hallelujah-Gesanges und die durch Textunterlage aus ihnen hervorgehenden Sequenzen, wie auch die am Ende des 16. Jahrhunderts einsetzenden Lehrbücher für das Gesangs-Verzierungsweisen der Ganassi, Zacconi, Bovicelli etc. bezeugen dies.

Daß die Instrumentalmusik sich nicht, wie früher mehrfach geglaubt wurde, von der Vokalmusik vom 15. Jahrhundert an erst allmählich losgelöst und selbständig gemacht hat, ist daher notwendigerweise anzunehmen; vielmehr beweisen uns mancherlei Aussprüche bereits frühmittelalterlicher Theoretiker, daß die Instrumente selbständig zu den verschiedensten Zwecken benutzt wurden, wenngleich ihre Behandlung noch lange Jahrhunderte hindurch eine sich eng an die Vokalmusik anlehrende, durchaus kantable blieb. Unter Engelbert von Admont († 1331) wurden alle Instrumente außer der Orgel aus der Kirche verbannt *propter abusum histrionum*, d. h. entweder, weil angeblich der Klang der weltlichen Instrumente die Gläubigen in ihrer Andacht stören könne oder, was wahrscheinlicher ist, weil das Kolorieren und Diminuieren der die Sänger begleitenden oder, wie in den in den ersten Zeiten in der Kirche aufgeführten Mysterien (Passions-, Marienspielen) selbständige Tonsätze¹⁾ vortragenden Instrumentisten mit der kirchlichen Würde in Widerspruch geriet.

Außer Zeugnissen bei Johannes de Garlandia (ca. 1225), Hieronymus de Moravia (ca. 1260), Arnulphus de S. Gilleno (14. Jahrhundert) finden wir auch in unsrem Traktat eine Anzahl Stellen, in welchen der Instrumentalmusik, und zwar besonders nach der technischen Seite hin, Erwähnung gethan wird, so in den beiden, gelegentlich der Diminuierung des ersten Modus herangezogenen Citaten, ferner auf S. 328: *„Sonus sub uno tempore (= brevis) potest dici sonus acceptus sub tempore non minimo, sed medio legitimo breviter sumpto, quod possit frangi in duobus, tribus, quatuor, plus (non plus?) in humana voce, quamvis in instrumentis possit aliter fieri.“* Dabei ist charakteristisch, daß alle in den Sammelwerken Gerbert's und Coussemaker's abgedruckten mittelalterlichen, geistlichen Musikschriftsteller in dem berechtigten Streben, vor allem die Ergebnisse ihrer eignen musikalischen Studien der Nachwelt zu überliefern, die gleichzeitig blühende, weltliche Musik entweder gänzlich ignorieren oder mit wenigen tadelnden Worten abfertigen oder

1) *E. B. Rondelli* und vor allem *Conducti*, wie sie u. a. der Kodex von Montpellier mehrfach aufweist.

endlich höchstens einiger zu ihrer Ausübung benutzter Instrumente erklärend gedenken.

Aber schon im 10. Jahrhundert zeigt sich eine Ausnahme in der Hucbald zugeschriebenen *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis*, deren Verfasser der rituellen Kirchenmusik die weltliche Instrumental- und Vokalmusik gegenüberstellt und lobend hervorhebt¹⁾. Für das spätere Mittelalter kommt hier als ein origineller und interessanter Theoretiker besonders Johannes de Grocheo²⁾ in Betracht. Dieser giebt einen nicht nur für die geistlichen, sondern für alle Gebildeten berechneten Überblick über sämtliche Gebiete der Musik; er zieht infolgedessen die weltliche Musik mit besonderer Vorliebe in seine Ausführungen hinein und bildet so eine wertvolle Ergänzung zu den ungleich spärlicheren diesbezüglichen Äußerungen des Anonymus 4.

Höchstwahrscheinlich spielten die Instrumente in den weltlichen Vokalsätzen stets zur Verstärkung mit, oder ergänzten die fehlenden Vokalstimmen. Aber auch selbständige Vor-, Zwischen- und Nachspiele werden sie ausgeführt haben, wie es wenigstens bei dem *Cantus coronatus*, *Stantipes* überliefert, bei den Minnesängerweisen bestimmt anzunehmen ist³⁾. Daß die bei J. de Grocheo erwähnten Kunstformen bürgerlicher Volksmusik bereits in der vorfrankonischen Zeit im Schwange waren, läßt sich zwar nicht mit Bestimmtheit beweisen, ist aber mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen; hielten sich schon die S. 87 ff. erklärten, verfeinerten Kunstformen Jahrhunderte lang, in wieviel höherem Grade muß dies bei der tief im Volksgemüt wurzelnden bürgerlichen Kunst der Fall gewesen sein.

Das wichtigste Merkmal der letzteren besteht nun darin, daß sie nicht gleich der Kirchenmusik die Kirchentonarten einhält, sondern diese völlig ignoriert!

Diese wichtige Thatsache, die im Grunde alles das bestätigt, was wir von mittelalterlicher Volksmusik anzunehmen berechtigt waren, nämlich neben freier ungekünstelter Melodik und Wahrheit des Ausdrucks vor allem das instinktive Komponieren in unsren modernen Tonarten, die erstaunlich frühe Herausbildung von Dur und Moll in

1) *Citharodae et tibicines et reliqui musicorum vasa (Instrumente) ferentes vel etiam cantores et cantrices seculares* (weltliche) *omni student conatu quod canitur sive citharizatur ad delectandos audientes artis ratione temperare.*

2) Vergl. die Ausgabe von Joh. Wolf im I. Sammelband der Internationalen Musikgesellschaft, November 1899, S. 65 ff.

3) Vergl. Riemann, »Die Melodik der deutschen Minnesänger« (Musik. Wochenlatt, Jahrgang 1897 [XXVIII], S. 437, 438).

der Praxis, finden wir besonders scharf von J. de Grocheo ausgesprochen¹⁾.

Alle *cantilenae* halten sich innerhalb des diatonischen Klanggeschlechtes, nur die »neuere Richtung« wendet nach J. de Grocheo auch in ihnen die *musica ficta* an.

Die einzelnen Abschnitte, die einzelnen abgegliederten Melodieteile rein instrumentaler Stücke heißen *puncta*²⁾. —

1) A. a. O., S. 114 f.: *Cantus autem iste [sc. civilis et mensuratus] per toni regulas non forte vadit nec per eas mensuratur. Et adhuc, si per eas mensuratur, non dicunt modum per quem nec de eo faciunt mentionem.* Und weiterhin: *Non enim per tonum cognoscimus cantum vulgarem.*

2) Da der Begriff *punctus* auch von unsrem Anonymus 4 öfters berührt wird, so erscheint uns eine eingehendere Erklärung desselben an der Zeit zu sein. Unter *puncta* begreift man nach J. de Grocheo in den Instrumentalstücken eine ordnungsmäßige Aneinanderreihung von Konkordanzten, welche, auf- und absteigend, sich zur Melodie zusammenschließen, kurz, die verschiedenen Teile oder Abschnitte des Tonstücks, wie wir ja noch heute bei den einzelnen Teilschlüssen unsrer Tanzstücke von »Klauseln« reden. Der erste Teil desselben zerfällt wieder in zwei *puncta*, mit gleichem Anfang und verschiedenem Ende, nämlich einmal mit Halbschluß (*apertum*), das andre Mal mit Ganzschluß (*clausum*). Die Zahl der *puncta* beträgt in den *ductiae* 3—4, in den *notae*, einer der *ductiae* und *stantipes* ähnlichen, weniger vollkommenen Tanzform: 4, in den *stantipedes* 6—7. J. de Grocheo verdanken wir also den ersten positiven Beleg für die Richtigkeit der zuerst von Riemann in seiner »Geschichte der Musiktheorie« aufgestellten Hypothese einer gleichlautenden Erklärung dieser beiden Ausdrücke *clausum* und *apertum*. Auch der Traktat des Anonymus 4 erwähnt den Ausdruck *clausum* an zwei Stellen, einmal am Ende des VII. Kapitels: *Item omnis punctus penultimus ante longam pausationem sicut in fine puncti vel clausulae longus est* (musikalisch gesprochen: wie am Ende des mit dem Ganzschluß aufgehörenden Abschnittes, poetisch gesprochen: wie am Schlusse einer ganzen Strophe). Ebenso an einer andren Stelle: *Primo faciamus clausum vel punctum in communi horum, hoc est secundum ultimam partem* (Einklang auf der finalis). Auch bei dem jüngeren Garlandia und Aegidius de Murino finden wir die Erwähnung dieses in demselben Sinne aufgefaßten Begriffes. In der mittelalterlichen lateinischen, meist »Rhythmus« genannten Poesie versteht man unter *clausula* (vergl. Fr. Zarncke, »Zwei mittelalterliche Abhandlungen über den Bau rhythmischer Verse«; Sitzungsber. der kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1871, Bd. XXIII, S. 93) eine Strophe, die mindestens zwei, höchstens fünf *distinctiones* (einzelne Reimzeilen oder Verse, welche wiederum mindestens vier, höchstens acht Silben umfassen, deren Silbenzahl sich zwischen den Grenzzahlen vier und sechzehn bewegt) zählt, wie z. B.

O Maria stella maris

Mater pia nominaris.

Eine deutliche Illustration der Begriffe *punctus*, *clausum*, *apertum* liefern die auf Taf. 42, 43 der »Early English Harmony« abgedruckten Instrumentalstücke aus dem 14. Jahrhundert (*Brit. Museum*, Add. 28. 550); die in verschiedene *puncta* durch alle *spatia* durchschneidende Striche abgeteilt sind. Dem *clausum*, *apertum* entsprechen hier »clos«, »ouert«; die Wiederholung deutet ein »return« an. Obendrein finden sich

Daß die weltliche Musik auf die öfters auf Abwege der Verkünstelung geratende kirchliche Vokalmusik einen äußerst heilsamen Einfluß übte, läßt sich nicht leugnen. Nicht nur das schnelle Anwachsen der *musica ficta*, welche die Chromatik in das diatonische System der Kirchen-tonarten hineinbrachte, sondern auch die Aufnahme kleinerer Notenwerte in die Notenschrift und endlich die um 1300 erfolgte Annahme der geraden Taktarten als gleichberechtigte neben den ungeraden — eine schließlich unvermeidliche Anpassung der kirchlichen Musik an die weltliche, welche selbstverständlich diese einseitige, auf Grund der theologischen Trinität eingeführte Beschränkung auf den dreiteiligen Takt niemals mitgemacht hatte — sind Ergebnisse des belebenden Einflusses weltlicher Kunst auf kirchliche. Der vom 12. Jahrhundert bis ins 16. Jahrhundert zu verfolgende Gebrauch, eine beliebte weltliche Melodie kirchlichen Gesangs-Kompositionen als *Cantus firmus* unterzulegen, ist ja ebenfalls nur ein Zeichen dieser Einwirkungen.

In das 12. und 13. Jahrhundert fiel neben der blühenden, in der altfranzösischen Schule ihren Kulminationspunkt erreichenden kirchlichen Kunst um dieselbe Zeit eine Blüteperiode weltlicher Tonkunst. Erst im 12. Jahrhundert hatte überhaupt der mehrstimmige Gesang der Übermacht des im ersten Jahrtausend überwiegenden einstimmigen, unbegleiteten erfolgreich die Spitze zu bieten vermocht. Vom Ende des 11. Jahrhunderts bis ins 13. Jahrhundert, der Zeit der auf Sitten und Bildung des damaligen Ritterstandes veredelnd einwirkenden Kreuzzüge, waren es die nordfranzösischen *Trouvères*¹⁾ und provenzalischen *Troubadours*, die in ihren Schöpfungen der gequälten geistlichen Kunst das notwendige Gegengewicht gegenüberstellten.

noch die Zusätze »*primus, secundus . . . punctus*«. „Occasional instructions for playing“ sind darnach mit *clos* und *ouert* durchaus nicht gemeint. Vergl. Johannes Wolf, »Studie zur Geschichte der Orgelmusik im 14. Jahrhundert« im kirchenmusikalischen Jahrbuch für 1899.

1) Zu den hervorragendsten *Troubadours* des 12. Jahrhunderts gehören u. a. *Arnaut de Mareuil* (1170—1200), *Bernard de Ventadour*, *Bertrand de Born*, *Guiraut de Borneil* (1175—1220), *Peire Vidal*, *Pons de Capdueil*, *Raimbaut III*, *comte d'Orange*, *Rambaut de Vaqueiras*, etc., während Nordfrankreich besonders in *Conon de Béthune*, *Gille*, *comte de Beaumont*, *Hugues de la Bachelerie*, *Hugues III*, *seigneur d'Oisy*, *Châtelain de Coucy*, *Rogeret de Cambray*, *Simon d'Autie* bedeutende *Trouvères* in jenem Jahrhundert stellte.

Schluß.

Stellen wir zum Schlusse noch einmal alle Ergebnisse unsrer Untersuchungen zu einem kurzen Résumé zusammen, so ergeben sich für die Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia folgende Charakteristika:

I. Es herrscht eine große Doppeldeutigkeit derselben Formen von Ligaturen gegenüber den in der franconischen Periode gebräuchlichen und zwar zeigt sich¹⁾:

- a) Übereinstimmung in der Form, aber, außer einem einzigen Falle, nicht in der Messung bei den zweitönigen Ligaturen *cum proprietate et cum perfectione*.
- b) Teilweise Übereinstimmung in Form und Messung bei den viertönigen Ligaturen derselben Art.
- c) Keinerlei Übereinstimmung, weder hinsichtlich der Form, noch der Messung, bei den dreitönigen Ligaturen *cum-* bzw. *sine proprietate et cum perfectione*, sowie den viertönigen Ligaturen *sine proprietate et cum perfectione*. (Sämtliche Gattungsbezeichnungen in vor-franconischem Sinne gebraucht.)

II. Die Lesung zahlreicher Ligaturen zeigt sich noch durch ihre Messungsweise in der *musica plana* (als Choralnoten) vielfach beirrt.

III. Die Lehre von der Unterscheidung der Modi, auch im äußeren Notenbilde, durch die Ligaturen ist außerordentlich ausgebildet, insbesondere bei den imperfekten Modis; dabei ist die Einheitlichkeit der Wertbestimmung der einzelnen Ligaturen, die Andersgestaltung ihrer Anfangs- und Endnoten vielfach der Erreichung des äußeren Zweckes geopfert.

IV. Eine Note geringerer Geltung als die *Elmuahym* des Anonymus 4 (der später ausschließlich *Semibrevis* genannten Notengattung) ist der Form nach noch nicht bekannt, dagegen macht man von (nie einzeln vorkommenden) kleineren Wertzeichen als der *Elmuahym* unter Beibehaltung ihrer Notenform Gebrauch und zwar in Gruppen von je 2, 3, 4 und mehr unter dem Namen *Currentes*.

V. Die verschiedene Geltung einer Pause wird noch nicht durch verschieden gewählte Länge des Pausenstriches dargestellt.

VI. In den Kompositionen aus jener Zeit zeigt sich noch eine erhebliche Unfreiheit in der Bewegung der einzelnen Stimmen, insofern aus dem einmal gewählten Modus in ganz seltenen Fällen in einen andren umgesetzt wird.

So wichtig auch für unsre Kunstwissenschaft das Studium mittelalterlicher Musiktraktate ist und bleiben wird, so viel es noch auf diesem

1) Vergl. die Ligaturen-Tabelle auf S. 86 b.

Gebiete zu thun giebt, um ein wirklich sicheres Fundament zu gewinnen, von dem aus die leider verhältnismäßig spärlich erhaltenen Denkmäler jener Zeiten analysiert und dem modernen Musikempfinden näher gebracht werden sollen, so dürfen wir doch nie vergessen, daß zur Erlangung einer reellen, nicht ideellen Kenntnis des damaligen Standes der Tonkunst vorzugsweise die praktischen Werke selbst zu studieren sind, da die Theorie bekanntermaßen oft hinter der Praxis zurückbleibt, ja mit ihr vielfach in Widerspruch steht.

An mittelalterlichen Musik-Traktaten leiden wir keinen Mangel; wir erinnern nur an das besonders das frühe Mittelalter berücksichtigende Sammelwerk des Fürstabt Martin Gerbert zu St. Blasien: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (3 Bände, 1784), sowie an das als seine Fortsetzung gedachte Sammelwerk des hochverdienten, französischen Musikhistorikers E. de Coussemaker: *Scriptores de musica medii aevi*. (4 Bände, 1866—76.) Leider macht es uns aber häufig die Ungenauigkeit des Textes der Traktate, die Mangelhaftigkeit ihrer Notenbeispiele, die Unkenntnis der Details damaliger Musikübung unmöglich, ein klares Bild der letzteren zu gewinnen. Hier hat das Studium der erhaltenen praktischen Werke einzusetzen, welches allerdings kein großes Material vorfindet.

Als Hauptquelle für das 12. und 13. Jahrhundert gilt immer noch der in den sechziger Jahren von Coussemaker entdeckte Liederkodex H. 196 aus dem Archiv der medizinischen Fakultät zu Montpellier¹⁾ in Südfrankreich. Von den 340 darin enthaltenen Tonsätzen²⁾ hat Coussemaker 51 mit beigegebenen Übertragungen in moderne Notenschrift in seinem Werke *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles* (Paris, 1865) veröffentlicht.

Ein für das Studium damaliger Tonkunst ebenso unschätzbares Werk haben wir ferner seit 1898 in dem *Antiphonarium Mediceum* (Plut. 29. 1) der Bibl. Laurenziana zu Florenz, dessen Entdeckung das Verdienst Professor W. Meyer's ist. Dieser Kodex aus dem 13. Jahrhundert, eine Kopie der von Garlandia³⁾ und Anonymus 4⁴⁾ erwähnten Sammlung mehrstimmiger Tonsätze im Gebrauch an Notre-Dame, bildet also eine wertvolle Ergänzung zum Kodex von Montpellier. So lange aber eine Veröffentlichung jener Handschrift noch nicht erfolgt ist, müssen wir uns an die letztere halten⁵⁾.

Sie würde bei ihrem reichen Inhalt auch vollständig genügen, einen

1) Diese Fakultät wurde 1289 gegründet.

2) Davon gehören $\frac{5}{6}$ der Motettenform an.

3) Coussemaker, Scr. I, S. 116 (»magnum volumen«). 4) Ebenda, S. 342, 360.

5) Weiteres Material zum Studium damaliger Kompositionen bietet auch das 1896 von H. E. Wooldridge herausgegebene Werk "Early English harmony", Bd. I.

Begriff von der damaligen Kompositionsweise zu geben, wenn die Übertragungen Coussemaker's den kritischen Anforderungen genügten. Bei allen außerordentlichen Verdiensten, welche dieser hervorragende Forscher um die Erschließung mittelalterlicher Musikgeschichte hat, läßt sich leider nicht hinwegleugnen, daß seine Übertragungen jener Kompositionen in unsre Notenschrift durchaus nicht verläßlich sind; vielleicht war dies bei dem Stande der Musikforschung zu seiner Zeit auch nicht zu ändern. Erst seitdem durch die eingehenden, theoretischen Untersuchungen H. Riemann's (Studien zur Geschichte der Notenschrift, Geschichte der Musiktheorie), G. Adler's (Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit), J. Wolf's, Jacobsthal's, Bellermann's etc. auf dem Gebiete mittelalterlicher Musikwissenschaft, insbesondere ihrer Notenschrift, das Studium jener Tonkunst die notwendige feste Grundlage erhalten hat, seitdem sich durch ihre Forschungen herausgestellt hat, daß die Anwendung franconischer Mensuraltheorie auf die Werke der Altfranzosen zu ganz schiefen Resultaten führen muß, erst seit dieser Zeit wurde eine kritische Analyse ihrer Tonsätze überhaupt ermöglicht.

Das größte Verdienst hat sich auf diesem Gebiete jedenfalls Oswald Koller durch seine außerordentlich gründliche und meisterhafte, kritische Studie: »Der Liederkodex von Montpellier«¹⁾ erworben. Durch eingehende Untersuchungen gelangt Koller zu folgenden Resultaten: Der Kodex von Montpellier bildet kein einheitliches Ganze, sondern besteht schichtweise aus älteren und jüngeren Tonsätzen. Es sind in ihm acht Altersstufen nach Fascikeln zu unterscheiden²⁾. Die Fascikel III, IV, VI sind die ältesten, Fascikel V entstammt der aristotelischen Schule, die Fascikel I, VII wurden erst später in die frankonische Notation umgeschrieben, Fascikel II zeigt aristotelische und franconische Einflüsse, während Fascikel VIII ganz in die franconische Zeit fällt.

Für unsre Zwecke erscheinen besonders die sehr alten, in die Abfassungszeit der von Hieronymus de Moravia redigierten *Discantus positio vulgaris* (12. Jahrhundert) zu setzenden III. und IV. Fascikel wichtig, deren Tonsätze so recht charakteristisch die Spuren der vorgarlandischen Übergangszeit mit all' ihren Mängeln der musikalischen Orthographie an sich tragen.

Wählen wir einmal die beiden besonders interessanten Stücke Nr. 5 und Nr. 9 der Übertragungen Coussemaker's³⁾ und versuchen wir eine möglichst fehlerfreie Entzifferung derselben zu geben.

1) Vergl. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, IV. Jahrgang, 1888, S. 1 ff.

2) Auf diese wichtige Thatsache macht auch bereits G. Raynaud in der Einleitung zu seinem »Recueil de motets français« (I, S. XXXIV) aufmerksam.

3) Die Kopie ihrer Originalnotierung befindet sich S. 11 bez. 21, die Übertragung S. 14 bez. 25 des III. Teils der *L'art harmonique*.

Beide erscheinen trotz aller notwendig gewordenen Änderungen modernen Ohren immerhin noch sehr primitiv und schwerfällig. Künstlerische Schönheit nach unsrer Auffassung dürfen wir natürlich in den Kompositionen aus der ersten Entwicklungsperiode des selbständigen, mehrstimmigen Gesanges noch nicht suchen. Wenn wir aber bedenken, mit welchem Lobe von den verschiedensten Mensuralschriftstellern einzelner Kompositionen, z. B. eines Perotinus, gedacht wird, so müssen wir doch notwendigerweise eine ästhetisch befriedigende Wirkung derselben auf die damaligen Zuhörer annehmen. Die Freude an dem durch das Zusammentreten der durchaus selbständig gedachten und geführten Stimmen entstehenden Zusammenklang, Beobachtung der bestehenden Intervallgesetze und häufige Anwendung von Verzierungen (des *color*) bildeten Hauptfaktoren dieser Wirkung.

Lockt für das Studium der Tonschöpfungen jener Zeiten auch nicht die Aussicht auf ihre Wiederbelebung, so muß doch das Bewußtsein, weniger begangene, noch in Dämmerung liegende Pfade, wie sie vor allem die mittelalterliche Musikgeschichte in ihren weiten Gebieten aufweist, vielleicht ein wenig gangbarer gemacht zu haben, eine hohe Befriedigung gewähren. Hoffentlich bleibt unser Wunsch nicht ganz unerfüllt, nun auch eine allen kritischen Anforderungen genügende richtige Entzifferung aller Tonsätze aus dem Kodex von Montpellier zu erhalten, da dieser, so lange der Florentiner Medicäer-Kodex noch nicht näher bekannt, nach wie vor ein Werk eminentester Wichtigkeit zum Studium mittelalterlicher Musikpraxis im 12. und 13. Jahrhundert bleibt. Dies könnte nach unsrer Meinung aber nur dann geschehen, wenn wir nach dem Vorgang des Unternehmens der *Paléographie musicale* mit einer auf phototypischem Wege hergestellten Facsimilierung seines Inhalts beschenkt würden.

So hoffen wir denn, daß diese anspruchslosen Zeilen einen erneuten kräftigen Anstoß zu weiteren wissenschaftlichen Forschungen in jener, die Kindheitsstufe der Polyphonie darstellenden Periode mittelalterlicher Musikgeschichte geben möchten und freuen uns, wenn es uns gelungen sein sollte, dem noch lange nicht vollendeten Bau unsrer Kunstgeschichte einige weitere feste Bausteine hinzugefügt zu haben.

Anhang.

Versuch einer fehlerfreien Übertragung zweier, der vorgarlandischen Übergangszeit angehörender Tonsätze aus dem Kodex H. 196 der medizinischen Fakultät zu Montpellier, nebst kritischer Analyse derselben.

I.

Der dreistimmige Motetus

Conditio naturae deficit — O natio nephandi generis¹⁾.

Allgemeine Vorbemerkungen.

Dieses Stück wird von Coussemaker mit Recht für sehr alt gehalten; nach seiner Meinung ist es im Anfang des 12. Jahrhunderts oder vielleicht Ende des 11. Jahrhunderts (?) komponiert, fällt aber jedenfalls in die Zeit des Leoninus und Perotinus. Aus dem Ausspruch des Verfassers der *Discantus positio vulgaris*, sowie daraus, daß alle nach den Angaben dieses Traktats im Montpellier-Kodex identifizierte Tonsätze sich im IV. Fascikel, und zwar durch ihn zerstreut, vorfinden, können wir schließen, daß der IV. Fascikel mit dem vorliegenden Tonsatz dem Verfasser dieses Traktats bekannt gewesen sein mußte. Wir kommen also der Wahrheit am nächsten, wenn wir sagen, daß der IV. Fascikel gleichalterig oder älter als dieser älteste Mensuraltraktat sein und dessen Lehre daher im ganzen getreu widerspiegeln muß.

Das Tonstück gehört der Motettenform an. Der Motetus ist, wie wir bereits aus einer früheren Stelle (S. 87) sahen, eine der verfeinerten Kunstmusik angehörende Form selbständigen Discantus; er ist über einen im Tenor liegenden Cantus firmus aufgebaut, 3—4stimmig; jede Stimme erhält ihren eignen Text, der entweder nur lateinisch oder auch französisch und lateinisch gemischt vorkommt. Zu interessanten, wenn auch nicht immer unanfechtbaren Resultaten kommt W. Meyer in seiner Schrift »Über den Ursprung des Motett's« (1898); er ist der Meinung, daß die Moteti durch Hinzufügung einer 2., 3. oder 4. Stimme zur alten überkommenen Melodie des Antiphon aus diesen kirchlichen Gesängen ihren Ursprung herleiten. Wir werden auf seine Ausführungen noch öfters in der kritischen Analyse zurückkommen. In unsren Übertragungen wird die dreizeitige Longa mit (und darnach die übrigen Werte) notiert. Über die Schreibart des dritten Modus vergl. S. 12.

A. Originalnotierung.



1) Vergl. Coussemaker, *L'art harmonique*, S. X u. 14.

6. 3. 12.

3.

3. 2. 3. 5. 2. 1.

2. 2. 2. 14.

3. 2. 14. 1.

11. 2. 6. 2.

2.
(Discantus-
Stimme.) 12. 13.

1. 9.

1. 1.

11. 1. 2.

2.

2. 1. 2. 1.

10. 1. 7. 3. 2.

3.
Tenor-
Stimme.

B. Übertragung Conssemaker's.

Im ersten dorischem Kirchenton.

1.
Triplum
Triple

2.
Discantus
Motetus,
Duplum

3.
Tenor
Primus

Con - - - di - ti - o na - tu - re de - fu - it,

O na - ti - o ne - phan - di ge - ne - ris; Cur

In fi - li - o quem vir - go ge - na - it

gra - ti - e do - nis ab - u - te - ris? Mul-

Con - ta - gi - o so - la nam ca - ru - it,

ti - pli - ci re - a tu la - be - ris,

Quam vi - ci - o ne - mo de - flo - ru - it,
Dum lit - te - ram le - gis am - plec - te - ris. Et

Et i - de - o par - tu non do - lu - it.
lit - te - re me - de - lam de - se - ris;

Haec ac - ti - o pa - trem non ha - bu -
Gens per - fi - da ce - ca - ta de - pe - ris

it. Haec propri - o do - no - pro - me - ru - it;
Sed Mo - y - sen con - si - de - ra - ve - ris; Nec fa - ci -

Lu - di-bri - i que non - suc - cu - bu - it. Haec ra-ti-
em vi-de - re po - te - ris. Si mi-sti - ce non in-

o mundi de - si - pu - it. Haec questi - o scruta - ri re -
tel - le - xe - ris. In fa - ci - e commu - ta fal - - le -

nu - it So - - - - li - ci - o fi - li -
- - ris. Con - si - de - ra mi - se - ra Qua - re

o De - i sic pla - eu - it. De - vo - ti - o
dam - na - be - ris. Quod lit - te - ram pro - pe - ram

du-bi - o fi-nem pro - po - su - it. Be-demp-ti - o
in-ter - pre - ta - ve - ris. Con-ver-te - re pro-pe-re

sancti - o plus A - de pro-fu - it Com - mis - - -
Nam si con-ver-te - ris Per gra-ti - am ve - ni-

si - o Quam E - vae no - - - cu - - - it.
am cul-pae me - - - re - be - ris.

C. Neue Übertragung.

(Notenwerte um die Hälfte verkürzt.)

Im ersten (dorischen) Kirchenton.

1. Triplum (Triple): 20. Con-di-ti - o na-tu - re de-fu-di-ti - o
(Cours: Con-di-ti - o)

2. Discantus (Motetus, Duplum.): 15. O na-ti - o ne-phan-di ge-ne - ris

3. Tenor (Primus): 15. O na-ti - o ne-phan-di ge-ne - ris

11. 1.

it, In fi - li - o quem vir - go ge - nu - it.

13.

Cur gra-ti - e do - nis ab - u - te ris, Mul-ti-pli-

4.

(Takt 5.) b.

6. 3.

Con - ta³ - gi - o so - la nam ca - ru - it,
(Couss: ca - ru - it.)

1. 9.

ci re - - a tu la - be - ris, Dum lit - te
(Couss.: Dum lit - te - ram

(Takt 10.) a. e.

12. 18.

Quam vi - ci - o ne - mo de - flo - ru - it. Et - i - de-

ram re - gis am - plec - te - ris; Et lit - te - re me - de-

re - gis)

(Takt 14.) b¹.

3. (#)

o par - tu — non do - lu - it. Hec ac - ti-

(Couss.: Hec —)

f. 1.

lam — de - se - ris. Gens per-fi - da ce - ca-

f. 4.

c. d¹.

(Takt 19.) d.

o pa-trem non ha - bu - it. Hec pro-pri - o do - no

g. 1.

ta de - pe - ris; Sed Mo - y - sen con - si - de - ra - ve-

g. d¹.

(Takt 24.) d.

3. 2. 3. 5.

prom-e - ru - it, Lu - di - bri - i que non succu - bu-

11. 1.

ris, Nec fa - ci - em vi - de - re po - te - ris;

4. d¹.

(Takt 29.)

2. 1. (#)

it. Hec ra-ti-o mun-di de-si-pu-it.

2.

Si mi-sti-ce non in-tel-le-xe-ris, In fa-ci-

Takt 34.) e.

2. 2. 2. (#)

Hec que-sti-o scru-ta-ri re-nu-it.

16. 2. 2.

e com-mu-ta fal-le-ris. Con-si-de-
(Couss.: com-mu-ta fal-le-ris.)

16.

Takt 39.) b.

2. 14. 3.

So-li-ci-o fi-li-o de-i sic pla-cu-it.

2. 10. 1.

ra mi-se-ra qua-re dam-na-be-ris, Quod lit-te-

b. b.

Takt 44.)

De__vo-ci - o__ du-bi - o fi - nem pro-po - su - it.

ram pro-pe - ram in-ter - pre-ta-ve - ris. Con-ver-te -

(Takt 49.) b. d.

b¹.

Redemp-ti - o sanc-ti - o plus A - de pro-fu - it,

re pro-pe - re, nam si con-ver-te - ris, Per__ gra - ti-

(Takt 54.) d.

Com-mis - - si - o, Quam E - ve no - - cu - - it.

am ve - ni - am cul - pe me - - re - be - ris.

(Takt 59.) c.

Kritische Analyse.

A. Allgemeines.

Alle drei Stimmen dieses Motetus schreiten im dritten perfekten Modus bis zum Schlusse fort, wenige Auflösungen der größeren Noten in die nächstkleineren abgerechnet. Die einzelne Stimme zeigt sich, wie in allen Kompositionen jener Zeit, noch sehr von dem einmal gewählten Modus, welcher möglichst bis an's Ende festgehalten wird, abhängig. Noch Johannes de Grocheo (um die Wende des 13. Jahrhunderts) hält daran fest, daß, während die Modi in den Organa häufig wechseln, in den Motetis und allen andren ausgebildeten Kunstformen der von Anfang an gewählte Modus nach Kräften gewahrt bleibt. (*In componendo motellos et alia, modorum unitatem magis servant.*)

Die Frage, in welchem Modus das ganze Stück steht, entscheidet bei den Moteti stets der Tenor¹⁾, da dieser das Fundament und den vornehmsten Teil des Tonsatzes bildet.

Die Pausen in unsrem Stück führen keine Veränderung des Modus herbei, heißen also nach Anonymus 4 und Garlandia perfekte²⁾.

Die in Rhythmik und metrischem Aufbau streng mit einander identischen Texte der Triplum- und Discantus-Stimmen bieten ein gutes Beispiel für die bereits eingangs der Arbeit erwähnte, speziell dem Mittelalter eigentümliche rhythmische Poesie.

(Triplum.)

*Conditio nature defuit
In filio quem virgo genuit
Contagio sola nam caruit,
Quam vicio nemo defloruit.
Et ideo partu non doluit.
Hec actio patrem non habuit.
Hec proprio dono promeruit,
Ludibrii que non succubuit.
Hec ratio mundi desipuit.
Hec³⁾ questio scrutari renuit⁴⁾.
Solicio filio dei sic placuit.
De vocio dubio finem proposuit.
Redemptio sanctio plus Ade profuit,
Commissio⁵⁾ quam Eve nocuit.*

(Discantus.)

*O natio nephandi generis,
Cur gratie donis abuteris,
Multipliciter rea tu laberis,
Dum litteram regis amplecteris;
Et littere medelam deseris.
Gens perfida cecata deperis;
Sed Moysen consideraveris,
Nec faciem videre poteris,
Si mystice non intellexeris
In facie commuta falleris.,
Considera misera quare damnaberis³⁾,
Quod litteram properam interpretaveris.
Convertere propere nam si conterteris,
Per gratiam veniam culpe mereberis.*

1) Notandum est, quod motellus cujuscunque modi sit, debet judicari, de eodem modo de quo est tenor etc. Anonymus 7, Coussemaker, Scr. I, S. 379.

2) Über ihre äußere Gestalt vergl. S. 23.

3) Bei G. Jacobsthal (vergl. S. XXX, Anm. 1): »Hic« resp. »Dampnaberis«.

4) Unter der Originalnotierung steht irrtümlich: »Hic que scrutari renuit«.

5) Nach oder vor »commissio« ist ein dreisilbiges Wort zu ergänzen.

Umständen der Musik zu Liebe Veränderungen erleiden kann. Die Abtrennung der einzelnen Verszeilen von einander wird auch im musikalischen Modus durch stets nach jedem Zeilenende eintretende Pausen überall vorgenommen. Der Übergang aus dem iambischen in das dactylische Metrum im Texte (nach den 10 ersten Verszeilen) erscheint auch in der musikalischen Wiedergabe desselben in allen Stimmen, besonders deutlich in der Discantus-Stimme vor dem Worte *Considera*, durch Unterdrückung der Pause und Einsatz der den schweren Taktteil anzeigenden, dreizeitigen Longa genügend markiert.

Wir haben es in unsren beiden Texten mit *rhythmi consonantes* zu thun, denn¹⁾: *Consoni (sc. rithmi) autem sunt, in quibus due adminus distinciones consonant*. Überall zeigt sich gleicher zweisilbiger Reim (*u-it* resp. *e-ris*), wie es auch die Admonter Handschrift fordert²⁾: *In consonanciis quidem talis denotandus est numerus, quod in rithmorum distinccionibus sillabe, que penultimam forte producunt, consonantes quidem vel in duabus sillabis integris vel ad minus in una et dimidia esse necessario oportet*³⁾.

B. Kritische Bemerkungen.

(Vergl. die korrespondierenden Zahlen in der Kopie der Originalnotierung und Übertragung, S. 126 und 131 ff.)

1. Diese öfters vorkommende Gruppe beweist als ein Überrest zweiteiliger Mensur ebenfalls das verhältnismäßig hohe Alter des Stückes und ist nur dann erklärlich, wenn die mittlere Perfekzione = 2 tempora gerechnet wird. Wir glauben mit unsrer Auflösung: $\overset{\cdot}{p} \overset{\cdot}{p} \overset{\cdot}{p} | \overset{\cdot}{p}$ eine möglichst korrekte Entzifferung gegeben zu haben. Coussemaker überträgt die mittlere Perfekction fälschlich mit: $\overset{\cdot}{p}^3 \overset{\cdot}{p} \overset{\cdot}{p}$.

1) Zarncke, a. a. O., S. 45. 2) Desgl., a. a. O., S. 42.

3) An dieser Stelle möge noch ein Passus der Admonter Handschrift Platz finden, den ihr Herausgeber nicht zu enträtseln vermochte. Es heißt da S. 59: *Consonantie rithmicales habent se ad proportionem sexquialteram et sexquiterciam. Eiusmodi proportiones contingunt in musica in secundo vel in duplo, sicut inter unum et duo, ubi est dupla proportio; in tercio, sicut inter duo et tria, ubi est sexquialtera proportio. Contingit consonantiam esse in secundo, et tercio, in quarto et quinto, in discanto et organo, et hoc ad modum diapente, qui consistit in quinque vocibus, vel in similitudinem diatessaron, que consistit in quatuor vocibus, vel ad similitudinem diapasson, que est consonantia consistens in pluribus, comprehendit enim diapente et diatessaron*. Während der letzte Teil doch sofort verständlich ist (eine Aufzählung der Konsonanzen Oktav [dupla proportio], Quint [sexquialtera proportio], Quart [sexquitercia proportio] bez. ihrer Saiten-Verhältnisse 2 : 1, 3 : 2 und 4 : 3, läßt sich der erste Satz am wahrscheinlichsten dahin deuten, daß am Schlusse jedes Reimes, am Ende jeder Verszeile, bei musikalischer Wiedergabe des Textes in dreistimmigem Satze eine Quint und Quart (vom Tenor gerechnet) durch diese Stimmen zu bilden ist, wie es auch z. B. in unsrem Tonsatz überall zutrifft. Wir finden dort an den bezeichneten Stellen die drei Stimmen zur Quint + Quart zusammentreten:



2. Ältere Geltung der *ligatura binaria cum proprietate et cum perfectione* = *brevis* + *brevis altera*.

3. Ältere Geltung derselben Ligatur = *brevis recta* + *brevis recta*.

4. Ältere Geltung derselben Ligatur = *brevis altera* + *longa*; dieselbe kommt in diesem Stück nur an 4 Stellen im Tenor, in allen andren noch aus dem IV. Fascikel von Coussemaker herangezogenen, übertragenen Tonsätzen jedoch nicht mehr vor.

5. Seltener Übergriff jüngerer Notation in die hier vorliegende vor-franconische; die an dieser Stelle notierte Form ist franconisch und wird in der älteren Notation stets durch $\blacksquare, \blacksquare$ (*cum proprietate et cum perfectione*) ersetzt.

6. Coussemaker's Übertragung $\overset{3}{\text{p}} \text{p} \text{p}$ (resp. in unsrer Messung $\overset{3}{\text{p}} \text{p} \text{p}$) ist in $\text{p} \text{p} \text{p}$ zu ändern; die erste Ligatur ist einfache, 2 Semibreven geltende *cum opposita proprietate*.

7. Auch hier scheut sich Coussemaker, die *lig. binaria cum opposita proprietate* mit $\text{p} \text{p}$ (in unsrer Messung $\text{p} \text{p}$) zu notieren, ebenso O. Koller, der in seiner Studie »Der Liederkodex von Montpellier« zwei Stücke aus dem IV. Fascikel in Übertragung bringt.

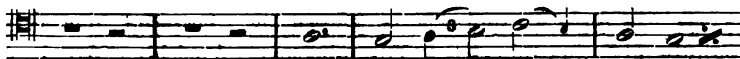
8. Die dreitönige Ligatur an dieser Stelle ist bereits die franconische *cum opposita proprietate et sine perfectione* mit der regelmäßigen Geltung *semibrevis, semibrevis, brevis*. Die Kopie der Originalnotierung ist hier offenbar in der *L'art harmonique* irreführend. Statt:



muß es: 

heißen. Coussemaker hat diesen Fehler zwar stillschweigend in der Übertragung dieser Stelle geändert, löst aber die dreitönige Ligatur allzu künstlich auf.

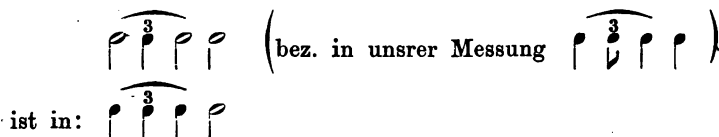
9. Diese zwei Takte sind von Coussemaker völlig falsch übertragen. Um in dem (auf diese drei) folgenden Takt wieder mit der Triplumstimme zusammenkommen zu können, setzt er einfach einen ganzen Takt Pause hinzu und verfährt mit den Notenwerten ganz nach Gutdünken. Seine fehlerhafte Übertragung lautet:



10. An dieser Stelle überträgt Coussemaker statt $\text{p} \text{p}$ nur die *ultima* dieser Ligatur \blacksquare als dreizeitige *longa*.

Vgl. Ligaturentabelle S. 85b.

11. Coussemaker's Übertragung:



zu verbessern, da die Wertgeltung der *brevis* als *brevis altera* eine zweizeitige bleiben muß. (Vergl. die Elmuahym-Lehre des Anonymus 4, S. 21 unter b.)

12. Diminuierung (*fractio*) einer *brevis altera* durch zwei *currentes*; Cousse-
maker's Übertragung ist fehlerhaft.

13. Das *f* an dieser Stelle muß offenbar *longa*-Geltung haben; die beiden *currentes* diminuieren diese *longa* dann nach der üblichen Regel.

14. Hier liegt anscheinend ein Kopierfehler vor. Statt muß es jedenfalls (*brevis*, *brevis altera* mit zwei die letztere diminuierenden *currentes*) heißen.

- 15. Oktavparallelen }
- 16. Quintparallelen }

zwischen zwei Stimmen.

Beide kommen in diesem Stück mehrfach vor und sind daher nur je einmal besonders vermerkt. Sie sind in jener Zeit durchaus erlaubt, noch Franco und Odington lassen sie, sogar im zweistimmigen Satze, zu. Um 1300, nach Auftreten des »Kontrapunkts«, verboten, verschwinden sie erst Ende des 14. Jahrhunderts aus der mehrstimmigen Vokalkomposition.

Es finden sich Oktavparallelen: Takte 29, 34, 43, 57.

„ „ „ Quintparallelen: Takte 7, 15, 36, 39, 44, 50, 56.

Die Terz- und Sext-Intervalle kommen zu unsrem Erstaunen recht häufig in diesem Tonsatze vor, und zwar ergeben sich:

- 1. Terz-Intervalle {
 - zwischen Triplum und Discantus T. 2, 6, 11, 14, 15, 18, 35, 36, 46, 49, 55, 56.
 - zwischen Triplum und Tenor T. 8, 11, 40, 55, 60.
 - zwischen Discantus und Tenor T. 5, 8, 9, 15, 17, 22, 30, 32, 36, 38, 49, 53, 55, 56.

Davon entfallen Parallelterzen zwischen zwei Stimmen (überwiegend zwischen Tenor und Discantus) auf die Takte: 2, 6, 15, 30, 36, 38, 55, 56.

- 2. Sext-Intervalle {
 - zwischen Triplum und Discantus T. 23, 51.
 - zwischen Triplum und Tenor T. 8, 36.
 - zwischen Discantus und Tenor T. 26.

Wie alt das Terzen- und Sexten-Singen ist, bestätigt uns Giraldus Cambrensis (12. Jahrhundert). Die einzelnen Ansichten der hauptsächlichsten mittelalterlichen Theoretiker über Konsonanz und Dissonanz dieser beiden Intervalle sind außerordentlich verworren und verschieden von einander. So sehen wir, daß die Terzen bald anstandslos passieren (Anon. 4), bald als unvollkommene Konsonanzen (vorfrancoische und francoische

Epoche), mittlere Dissonanzen (Pseudo-Aristoteles), verträgliche Dissonanzen (Marchettus von Padua) oder Dissonanzen schlechthin (z. B. noch im *Compendium musicale* des Nicolaus Capuanus, 1415) definiert werden, während von den Sexten die kleinen merkwürdigerweise stets als Dissonanzen, und zwar als Dissonanzen schlechthin (franconische Epoche) oder als mittlere Dissonanzen (Garlandia I), die zur Oktav leitenden großen Sexten dagegen bald als unvollkommene Konsonanzen (vorfranconische und franconische Epoche), bald als unvollkommene Dissonanzen (Garlandia I) oder verträgliche Dissonanzen (Marchettus von Padua) figurieren. Nur ein Schriftsteller, der allerdings stets eigensinnige Pseudo-Aristoteles, stellt kleine und große Sexten als vollkommene, d. h. den wirklichen Konsonanzen sehr nahe kommende Dissonanzen, hin. Eine spekulativ-theoretische Begründung der Konsonanz der beiden Terzen gab zuerst, wenn auch mit größter Vorsicht, der Engländer Walter Odington (ca. 1250—1320).

Schon dieses und das folgende Musikstück beweisen, wie wenig sich die Praxis um derartige dialektische Wortklaubereien der Theorie kümmerte, sondern ruhig ihre eigne Wege ging, d. h. Terzen und (allerdings weit seltener) Sexten an passenden Stellen ohne Skrupel gebrauchte. Die Sexten schienen allerdings dem Komponisten dieses Tonsatzes noch nicht geheuer und wurden von ihm, da er sie nur auf den leichten Taktteil bringt, durchaus noch als Dissonanzen angesehen. Mit belustigender Konsequenz wird jedesmal der direkte Einsatz des Sext-Intervalles in beiden Stimmen vermieden; durch einen kurzen Vorschlag der Oberstimme unter Angabe des Quint-Intervalles pflegt er die fürchterliche Sexten-Dissonanz vorzubereiten.

17. Der Schluß dieses und auch des folgenden Stückes geschieht, wie in den meisten Fällen, in der Oktav mit Quint. Der Anonymus 4 rät, folgende Intervalle¹⁾ bei den Schlüssen zuzulassen: Einklang, Oktav (*concordantiae perfectae*), Quint, Quart (*concordantiae mediae*), letztere selten, nur in der Instrumentalmusik bei mehr als 2stimmigem Satze; noch seltener, aber manchmal vorkommend, die vom Anonymus an dieser Stelle allerdings nicht recht gebilligte große oder kleine Terz (*concordantiae imperfectae*).

Zweifelloos wurde in allen Schlußklauseln der Triplum-Stimme (über die wir ein eingeklammertes Kreuzchen gesetzt haben) *cis* statt *c* gesungen. Wenngleich das Subsemitonium der Protos-Melodien vor 1100 bestimmt noch nicht benutzt wurde, so läßt doch das Vorkommen der in jener Zeit fehlenden großen Sexte unsre Annahme zu.

18. Hier erinnert der nach *c* führende Vorschlag mit Überspringung des

1) *Primae concordantiae*; *c. secundariae* sind dagegen nach Anonymus 4: Doppeloktav (*quadrupla proportio*), Quint mit Oktav (*tripla p.*), Quart mit Oktav (*duplum sexquialterum*), große oder kleine Terz mit Oktav, während als *c. remotae* aufgeführt werden: Quint oder Quart oder große bez. kleine Terz mit Doppeloktav, aber nur mit beschränkter Anwendung, *quod quidem in humana voce potest reduci ad affectum, quoad plures homines, non quoad omnes*. Eine Überschreitung dieser Grenzen kommt sehr selten vor und ist vorwiegend in der Instrumentalmusik am Platze.

Leittons direkt an die zur Zeit der ersten niederländischen Schule (Dufay, Binchois u. a.) auf demselben Prinzip beruhenden, stereotypen Schlußklauseln, die besonders ausgiebig in den 3stimmigen *Chansons* aus jener Zeit zu finden sind.

19. Zerdehnung der Silbe *cu* des Wortes *noctui* in Widerspruch mit der natürlichen Betonung auf 2 Takte, um die durch den Ausfall eines dreisilbigen Wortes nach oder vor *commissio* hervorgerufene ungleiche Länge des Triplum-Textes mit dem des Discantus wieder auszugleichen.

20. Die Verteilung des Textes unter die einzelnen Stimmen ist bei Coussemaker in seinen Übertragungen nicht immer in strengem Anschluß an die Originalnotierung vorgenommen worden. Die kleinen Abweichungen wurden stillschweigend berichtigt.

Die Texte aller Stimmen sind in den Stücken aus dem IV. Fascikel ausnahmslos lateinisch, zeigen streng kirchliche Haltung. Erst in den späteren Fascikeln erscheinen französische Volksliedertexte als *Cantus firmi*, der Motettenstyl verweltlicht zusehends.

a, b, b¹, c, d, d¹, e. Der nach der üblichen Regel für den dritten perfekten Modus in Ligatüren notierte Tenor bietet ein gutes Beispiel für die besonders in den älteren Zeiten (vergl. Fasc. I, III, V, VI) beliebte rhythmische Veränderung und Verzerrung desselben. Dem gregorianischen Choral entnommen, wurde die Tenorstimme nicht nur je nach dem wechselnden Metrum, sondern, wie z. B. in dieser Komposition, selbst innerhalb desselben Metrums rhythmisch verändert. Die einzelnen Veränderungen sind in unsrer Tenorstimme deutlich ersichtlich; korrespondierende Melodie-Glieder wurden durch dieselben Buchstaben bezeichnet.

Es ist durchaus nicht ausgeschlossen, daß der Tenor manchmal ohne Text solfeggiert (?) oder, was wahrscheinlicher und, z. B. in unsrem Stück, mit Sicherheit anzunehmen ist, von Instrumenten gespielt wurde; zeigt doch der Tenor unsres Tonsatzes keinen ihm untergelegten Text, während sonst meist einzelne Silben, Wörter oder kurze Phrasen untergeschrieben erscheinen. Eine Unterstützung der Annahme eines *instrumentaliter* mitgespielten oder besser rein instrumentalen Tenors würde der Umstand bilden, daß in unsrem Stück die Tenorstimme fortgesetzt ligiert ist, während dies bei Triplum und Discantus absichtlich unterlassen wurde; dies weist aber gradeswegs auf die Unterscheidung von Stimmen mit oder ohne Text, vokale oder instrumentale, hin (vergl. S. 18). Auch der Ausspruch des Johannes de Grocheo, daß die Tenöre in den Motetten manchmal einen Text haben, manchmal nicht, ist hier heranzuziehen. Daß z. B. in dem vorliegenden Stücke die Mitwirkung von Instrumenten angenommen werden muß, bezeugen die Takte 1, 22, 43, in welchen der dreizeitigen Longa in der Triplum-Stimme keinerlei Text untergelegt ist, wie ihn Coussemaker irrig in seiner Übertragung verzeichnet. Meyer (a. a. O.) kommt zu dem nicht recht wahrscheinlich klingenden Schluß, daß der Tenor in den Motetten stets nur eine

Silbe oder einen Vokal wie eine Orgel ertönen ließ, indem dabei der stets wiederholte Vokal als Text gerechnet wurde. Tenöre ohne jeden darunter geschriebenen Text, also wohl instrumentaler Natur, finden sich unter den Stücken aus dem Kodex von Montpellier in No. 4, 5, 23, 33, 50 der *Art harmonique* etc., während dem Tenor in No. 24 ein L. beigelegt ist. Leider läßt sich diese wichtige Frage zur Zeit mangels positiver Belege noch nicht endgültig lösen. Gerade der Annahme eines rein vokal ausgeführten Tenors, gar mit Wiederholung desselben Vokales, stellen sich in Berücksichtigung der zahlreich eingestreuten Pausen große und berechtigte Bedenken gegenüber.

f, g. Innerhalb dieser Takte bedingt — wie es in den Tonsätzen aus dem IV. Fascikel häufig der Fall ist — die Wiederholung des Tenor-Motivs auch eine Wiederholung derselben Noten des Discantus, aber in rein zufälliger, mechanischer Weise; trotzdem enthalten diese Stellen den Keim zu den zuerst bei Garlandia I anzutreffenden, mit bewußter Absicht gesetzten Imitationen¹⁾. Die strenge rhythmische Identität des Textes der Tenor- und Discantus-Stimmen erwähnten wir bereits unter A); ihre rhythmischen Abschnitte stimmen ebenfalls häufig zusammen²⁾. Das Triplum ist die später hinzugesetzte, in der Regel bewegter gehaltene (in Breven und Semibreven fortschreitende) Stimme. Bemerkt sei an dieser Stelle, daß die successive Stimmen-Komposition sich für nicht kanonische Sätze noch bis in's 16. Jahrhundert hinein hielt, in welchem ihr wohl als der erste der Musik-Theoretiker Pietro Aron (ca. 1520) den Garau zu machen suchte. Übrigens läßt sich die Entwicklung der Discantus-Stimme aus dem alten Organum in ihrer Vorliebe für Quartschritte mit den andren Stimmen und der unumschränkten Zulassung von Oktav- und Quint-Parallelen deutlich erkennen; im allgemeinen aber bevorzugt die Discantus-Stimme die vorgeschriebene Gegenbewegung zum Tenor.

Konsonanzen werden in allen Stimmen nur auf den Eintritt der schweren Zeit gefordert (also im dritten Modus bei *):

* ■ ■ ■ | * ■ ■ ■ | etc.

alle übrigen Noten können mit einander dissonieren.

h. Einzige Spur einer vielleicht bewußt auftretenden Nachahmung in diesem Stücke³⁾. Die ersten wirklichen Imitationen finden sich im Kodex

1) Cf. Coussemaker, *Ser. I*, S. 115 unter *color*, welchem Sammelbegriff die »Nachahmung« eingereiht wurde. Näheres darüber in dem Aufsatz: »Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit« von Guido Adler (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, Bd. II, 1886, S. 271 ff.).

2) Der Verfasser der *Discantus positio vulgaris* erwähnt diese Thatsache (Coussemaker, *Ser. I*, S. 96): *Similiter et tertii modi tenor cum moteto convenit sicut hic »O natio nefandi generis« tunc semper singule note de moteto singulis notis de tenore et breves brevibus correspondent.*

3) Eine, wenn auch nicht ganz notengetreue, kleine Nachahmung liegt anscheinend in den Takten 22, 23 zwischen Tenor und Discantus vor, eine *Art repetitio diverse*

von Montpellier erst in den Stücken aus dem VIII. Fascikel. Von kunstreichen Nachahmungen und Bestrebungen, den Gesangsstücken ein gewisses charakteristisches Gepräge zu geben¹⁾, kann man aber bei der Pariser Ton-
schule, wenigstens in ihren ältesten Kompositionen, noch nicht reden.

i. Fast wäre man versucht, in der Triplum-Stimme in diesen Takten eine Anwendung des *Sonus ordinatus* zu sehen, d. h. eine mehrmalige Wiederholung eines und desselben Tones (hier des stets auf die schwere Zeit fallenden *d* in Verbindung mit beliebigen andren Tönen, die hier als *h c* auf der einen, *e c* auf der andren Seite auftreten²⁾).

II.

Der dreistimmige Motetus Povre secors — Gaude chorus — Angelus³⁾.

A. Originalnotierung.

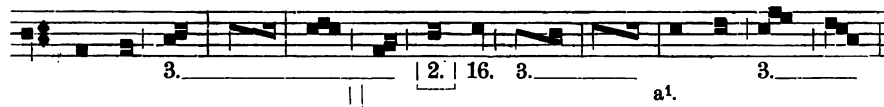
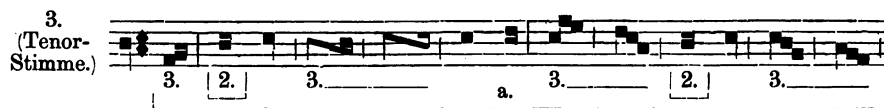
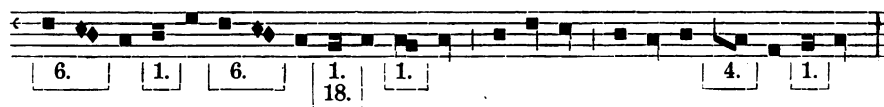
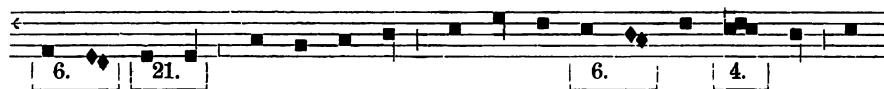
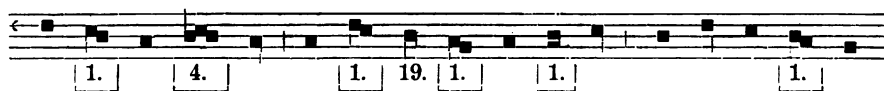
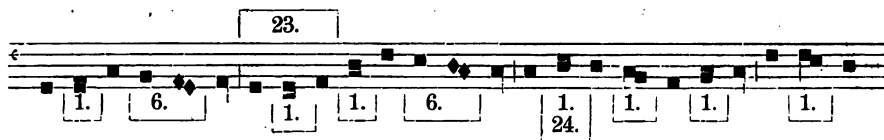
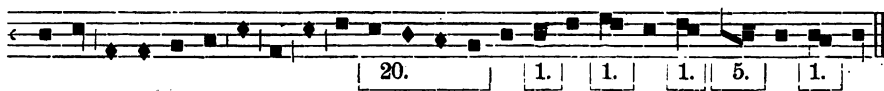
1. Triplum-Stimme.

vocis (vgl. Garlandia, Scr. I, S. 115), notengetreu, aber mit rhythmischer Veränderung der Notenwerte, in den Takten 60, 61 (Triplum, Discantus).

1) H. M. Schletterer, Studien zur Geschichte der französischen Musik (1884), Bd. I.

2) Vergl. Garlandia (Coussemaker, Scr. I, 115).

3) Vergl. Coussemaker, *L'art harmonique*, S. XX u. 25.



B. Übertragung Coussemaker's.

Im sechsten (hypolydischen) Kirchenton.

1. Triplum. (Triple.)

Povre se-cors ai en-core reco-vré A mada-me qui je

2. Discantus. (Motetus, Duplum.)

Gaude chorus om-ni-um fi-de-li-

3. Tenor. (Primus.)

Angelus

a-voie ser-vi à sa vo-lon-té, N'an-tre rei-son tro-vé-e

um ro-sa-fla-grans li-li-um con-

n'a de moi gre-ver fors que veut estre a-mie à tel qui li puist do-

val-li-um. fert et of-fert fi-li-

ner; Las si m'a re-fu-sé Mes sen-li est poin de pi-

um. Ap-pre-sen-tat pro-pri-um.

té. Tot mon dé - sir eus-se a-chié-vé. En sos - pi - rant li
- Tan - tum of - fer - - to - ri - - um. Vir - go

dis Que je mor-roï - e por li a - mer. E - le re - spon -
ma - ter ho - di - - e, No - vum re - gem

di Que ne le - roit Ce riche a - ler, Por
glo - ri - e, De - por - - tans in

plus vai - lant, ne por plus se - né. Lors co - men - çai à pen - ser,
gre - mi - um, Quem Sy - me - on ma - ni -

Mais ne li dis pas por li__ ai - rer, Da-me se jes-

bus, In ul - nis fe - - li - ci - - -

toi - e li maus d'a - mer. Je vos' o - cir - roi - e

bus, Ac - ci - pi - ens Be - ne - di - xit__

voir; Car da - me qui rien veut va - - loir,

in - qui - - ens Nunc di - - mit - tis__

Di - re de - vroit et Diex a jor de mon a - e

do - mi - - ne ser - vum tu - um.

ja mau - vais m'a - mour n'au - ra ——— ja ju - bet.

In pa - ce : nunc et in per - pe - tu - um.

C. Neue Übertragung¹⁾.

Im sechsten (hypolydischen) Kirchenton.

1. **Triplum.**
(Triple.)

23. 7.

Pov - re se - cors ai en - co - re re - qo - vré

2. **Discantus.**
(Motetus, Duplum.)

1. 6. 1.

Gau - de cho - rus — om - ni - - um Fi -

3. **Tenor.**
(Primus.)

3. 2.

Angelus. a. 11.

à ma - da - me, qui je a - voie ser - vi(e) à sa vo - lon - té;

4. 4. 6.

de - li - - - um. Ro - sa — fla - grans —

4.

(Takt 5.) a. c.

1) Die Notenwerte sind um die Hälfte verkürzt.

8.

N'au-tre rei-son tro-vé-e n'a de moi gre-ver fors que veut es-

1. 1. 6. 1.

li-li-um con-val-li-um. Fert et

(Takt 9.) a.

8.

tre a-mie à tel qui li puist do-ner. Las! si m'a re-fu-sé! Mès

1. 6. 1. 24. 1.

of-fert fi-li-um. Ap-pre-sen-tat

2.

(Takt 14.) a.

s'en li est poin(t) de pi-té, tot mon dé-sir eüsse a-chié-vé.

1. 1. 4. 6.

pro-pri-um, Tan-tum of-fer-to-ri-

(Takt 19.) a.

En sos - pi - rant li di(s) qui je mor - roi - e por li a -

um. Vir - go ma - ter ho - di - - e.

(Takt 24.) a.

mer. E - le res - pon - di que ne le - roit

No - vum re - gem glo - ri - e, De - por -

a!

(Takt 29.)

le riche a - ler por plus vaillant ne por plus se - né. Lors co - mèn -

tans in gre - mi - um. Quem Sy - me - on

a!

(Takt 34.) c.

9.

çai à penser, mès ne li dis pas por li__ aï-rer:

ma - ni - bus, In ul - nis fe -

(Takt 39.) a¹.

1.

«Da-me, se j'es - toi - e li maus d'a - mer, je vos o - cir -

li - ci - bus, Ac - ci - pi - ens Be - ne -

(Takt 43.) a¹.

6.

roi - e - voir, car da - me qui riens veut va - loir,

di - xit __ in - qui - ens: Nunc di - mi - tis __

(Takt 48.) a¹.

di - re de-vroit: «Et Diex! a jor de mon a-é, ja mau -

do - mi - ne Ser - vum tu - um, in pa -

(Takt 53.) a.

vais m'a - mour n'au - ra _____, ja ju - bet.»

ce nunc et in per - pe - tu - um.

(Takt 58.) b.

Kritische Analyse.

A. Allgemeines.

Die Tonsätze aus dem III. Fascikel, dem das vorliegende Stück angehört, müssen mit denen aus dem IV. Fascikel zu den ältesten gerechnet werden und fallen sämtlich noch in die perotinische Periode. Den Verfasser der *Discantus positio vulgaris* hat aber weder das vorliegende Stück noch IV. 5. zum Komponisten, wie Coussemaker irrigerweise annimmt.

Bruchstücke aus III. 9. werden von Pseudo-Aristoteles und Petrus Picardus, einem der Abbreviatoren Franco's, zitiert. Im Gegensatz zu den Kompositionen aus dem IV. Fascikel weisen die des III. Fascikels eine überall zu beobachtende Verschiedenheit im Triplum und Discantus gegenüber dem Tenor auf, daher kein Festhalten des einmal gewählten Modus in allen Stimmen, wie z. B. in IV. 5. — Im III. und den folgenden Fascikeln gewinnen die Motets weltlicher Richtung immer mehr Übergewicht über die streng kirchlichen. Während in den Tonsätzen des IV. Fascikels noch allen

Stimmen lateinischer Text untergelegt ist, erscheint im III. Fascikel der Text von 11 Triplum-Stimmen bereits in französischer Sprache. Für die Stücke aus den jüngsten Fascikeln läßt sich die Regel aufstellen, daß nur der Tenor lateinisch-religiösen Text führt, während die beiden discantierenden Stimmen französischen Text zeigen, oft recht »weltlicher« Art¹⁾. Das Frivole einer derartigen Unsitte wurde schon in damaligen Zeiten erkannt und bekämpft. Man denke z. B. an das Verbot des Discantus im Kirchengesange durch Papst Johann XXII. im Jahre 1322 und seine Ent-rüstung darüber, »daß die Sänger den rituellen Melodien zuweilen gemeine Motets und Triplen aufzwängen«. Etwas Umgekehrtes kennen wir in der Sitte, eine beliebte Volksmelodie als Cantus firmus in die kirchlichen Vokalwerke hinüberzunehmen, ein Gebrauch, der sich schon im 12. Jahrhundert einbürgerte und besonders zur Zeit der Niederländer allbeliebt war.

Man beachte vor allem in unsrem Tonsatze, daß die Triplum-Stimme, also die hinzugefügte weltliche Melodie, als Sproß der Volksmusik in ausgesprochenstem C-dur steht. Den Modus dieser Stimme möchten wir als den sechsten, den des Discantus als den dritten annehmen, obgleich ihn manchmal die zahlreichen Auflösungen von Longen in Breven schwer kenntlich machen. Der Tenor schreitet im ersten Modus fort, und zwar durch das ganze Stück hindurch im ersten *ordo* (vergl. S. 25).

Die Pausenstriche zeigen, wie in IV. 5., noch nicht durch ihre Länge ihre Wertgeltung an, sondern sie sind in dem vorliegenden Tonsatze w-möglich noch unentwickelter, da sie willkürlicherweise bald in, bald zwischen die Spatien gerückt erscheinen. Trotzdem aber ist dieses Stück seinem Alter nach entschieden jüngeren Datums als das vorhergehende.

Das metrische Schema²⁾ des lateinischen Discantus-Textes ist ziemlich kompliziert und gestaltet sich folgendermaßen:

<i>Gaude chorus omnium fidelium.</i>	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘
<i>Rosa flagrans lilium convallium.</i>	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘
<i>Fert et offert filium.</i>	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘
<i>Appresentat proprium,</i>	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘	˘

1) Doch finden sich im Lauf des 12. Jahrhunderts bereits Tonsätze ein, deren Tenor selbst französischer Text untergelegt wurde, über welchen dann die ebenfalls mit französischem Text versehenen 2—3 Oberstimmen aufgebaut sind.

2) Näheres über Metrum, Reimbildung etc. des französischen Triplum-Textes in Gaston Raynaud, *Recueil de motets français* (Paris, 1881, I, S. XXI, 36—37), über Varianten des Textes mit der Handschrift Arsenal (Paris) 6361 (Kopie der alten Handschrift La Clayette), ebendasselbst, S. 301, alles unter Nr. XXI. Einen weiteren Abdruck dieses Textes in engstem Anschluß an das Original bietet G. Jacobsthal's »Die Texte der Liederhandschrift von Montpellier H. 196« (*Zeitschrift für romanische Philologie*, 1879, S. 548 unter Nr. 39). Hier steht am Schlusse: »n'aura ja n'ibet«, ein Passus, der sich nach Raynaud's Ausweis genau als Refrain eines andren Motetten-textes aus derselben Handschrift wiederholt. Statt »in perpetuum« (letzte Worte der Discantus-Stimme) setzt Jacobsthal: »imperpetuum«.

<i>Tantum offertorium.</i>	┘	┘	┘	┘	┘	┘
<i>Virgo mater hodie.</i>	┘	┘	┘	┘	┘	┘
<i>Novum regem glorie,</i>	┘	┘	┘	┘	┘	┘
<i>Deportans in gremium.</i>	┘	┘	┘	┘	┘	┘
*						
<i>Quem Symeon manibus,</i>	[*	┘	┘	┘	┘	┘
<i>In ulnis felicibus</i>		┘	┘	┘	┘	┘
<i>Accipiens</i>		┘	┘	┘	┘	┘
<i>Benedixit inquit:</i>		┘	┘	┘	┘	┘
<i>Nunc dimittis domine</i>		┘	┘	┘	┘	┘
<i>Servum tuum, in pace</i>		┘	┘	┘	┘	┘
<i>Nunc et in perpetuum.</i>		┘	┘	┘	┘	┘

Das Metrum weist also 2 Trochaici mit 6 Hebungen, 9 Trochaici mit 4 Hebungen, 1 Dactylicus mit 2 Hebungen, sowie 4 Trochaici mit 4 Hebungen, im ganzen 16 Verszeilen auf.

Bei * ist anscheinend eine Verszeile ausgelassen, da die notwendige Reimbildung auf *-ium* zu *gremium* analog den beiden zusammengehörigen, voraufgehenden und unmittelbar folgenden Verspaaren fehlt.

Vielleicht bestände die einfachste Lösung dieser Frage darin, eine der mit *Appresentat* oder *Tantum* beginnenden Verszeilen zu streichen, da überall durch die ganze Strophe hindurch stets je zwei Verszeilen den gleichen, zweisilbigen Reim aufweisen (*consonant*) und daher zusammengehören, die letzte Verszeile allein einen abweichenden Reim zeigt (*dissonat vel discordat*).

Die Verszeile *Accipiens* ist nach der Lehre der Admonter Handschrift ein *Caudatus continens*, d. h. eine Verszeile, welche ihrem Reime nach mit dem der vorhergehenden Verszeilen dissoniert, mit dem der folgenden aber konsoniert¹⁾.

B. Kritische Bemerkungen.

(Vergl. die korrespondierenden Zahlen in der Kopie der Originalnotierung und Übertragung.)

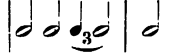
- | | |
|---|--|
| 1. Ältere Geltung der <i>ligatura binaria cum proprietate et cum perfectione</i> = <i>brevis recta</i> + <i>brevis recta</i> . | Vergl. die
Ligaturentabelle
auf S. 86 b. |
| 2. Sehr seltene, ältere Geltung derselben Ligatur = <i>longa recta</i> + <i>brevis recta</i> ²⁾ . | |
| 3. Ältere Geltung der <i>ligatura ternaria cum proprietate et cum perfectione</i> = <i>longa, brevis, longa</i> , in der Übertragung nur einmal angemerkt. | |
| 4. Ältere Geltung der <i>ligatura ternaria cum opposita proprietate et cum perfectione</i> vorfrancoischer Terminologie = <i>semibrevis, semibrevis, brevis recta</i> (francoisch: <i>cum opposita proprietate et sine perfectione</i> ; die erstgenannte | |


1) Auch in diesem Stücke zeigt sich mit Ausnahme der drei letztgenannten Verszeilen (von *Nunc dimittis* an) die Abtrennung der einzelnen Verszeilen von einander in der musikalischen Wiedergabe des Textes durch Pausen überall beobachtet.

2) Vergl. S. 26, Anm. 1.

Ligatur würde in der franconischen Zeit die Messung *semibrevis*, *semibrevis*, *longa* erfahren).

5. Ältere Geltung der *ligatura quaternaria cum opposita proprietate et cum perfectione* vorfranconischer Terminologie = *semibrevis*, *semibrevis*, *brevis recta*, *brevis recta*, (franconisch: *cum opposita proprietate et sine perfectione*; die erstgenannte Ligatur würde in der franconischen Zeit die Messung *semibrevis*, *semibrevis*, *brevis recta*, *longa* erfahren).

6. Die *perfectio* wird gebildet durch *brevis recta*, *brevis altera* mit zwei dieselbe diminuierenden *currentes*. Coussemaker's Übertragung solcher Stellen mit  etc. ist fehlerhaft.

7. Alle zu je 2 geordneten *Elmuahym* mit einfacher Semibreven-Geltung löst Coussemaker durch das ganze Stück hindurch allzu künstlich mit  auf. Übrigens sind diese *Elmuahym* mit Semibreven-Geltung von denen in Gestalt eines bloßen Nachschlages (den *currentes* des Anonymus 4) in dieser Komposition leicht zu unterscheiden, da erstere in den allermeisten Fällen in ziemlich beträchtlichem Abstände von einander, letztere dagegen ganz nahe zusammengedrückt erscheinen, wie es auch der Anonymus 4 fordert¹⁾: *junge obliquo modo in parva distantia . . . elmuahym*.

Die ganz oben erwähnten *elmuahym* im engeren Sinne kommen nur in der Triplum-Stimme, die *currentes* nur in der Discantus-Stimme vor.

8. Coussemaker's Übertragung dieser $3\frac{1}{2}$ Takte setzt bei * die Notenköpfe an ganz falsche Stellen; er notiert:



Das zweite *d* in der Originalnotierung (viertes Notenzeichen unsres eingeklammerten Passus) ist als Kopierfehler zu streichen, wie es Coussemaker richtig gethan hat.

9. Coussemaker überträgt diesen Takt, ohne der Brevis den ihr zukommenden Wert zu geben, fälschlich mit:



10. Die drei Noten dieses Taktes lauten bei Coussemaker in seiner Übertragung *e f g* statt *e g a*.

11. In Coussemaker's Übertragung steht irrtümlich *a* statt *g*.

12. Der Originalnotierung nach müßte es hier *e* statt *d* heißen; doch ist Coussemaker's Konjektur augenscheinlich richtig.

13. Bei Coussemaker steht in seiner Übertragung fälschlich *d e f* statt der den vorigen Takt noch einmal rekapitulierenden *c d e*.

1) Coussemaker, Scr. I, S. 340.

14. Coussemaker überträgt diese Stelle mit:



** Die beiden letzten Noten müssen *h c* statt *e d* heißen.

Eine noch genauere Übertragung dieser eigenartigen, noch in den Takten 40, 54, 55 sich in ähnlicher Weise wiederholenden Stellen dürfte angesichts der noch unvollkommenen Bezeichnungsweise der Pausen kaum möglich sein.

15. Coussemaker entziffert diese Stelle fehlerhaft in folgender Weise:



- | | |
|--|-----------------------------|
| 16. Bei Coussemaker steht fälschlich <i>f</i> statt <i>g</i> | } in seiner
Übertragung. |
| 17. Bei Coussemaker steht fälschlich <i>e</i> statt <i>d</i> | |
| 18. Bei Coussemaker steht fälschlich <i>g, a</i> statt <i>f, g</i> | |
| 19. Die Übertragung der <i>plica</i> fehlt bei Coussemaker. | |

20. Den beiden *Elmuahym* ist, da sie weit auseinander gerückt erscheinen, Semibreven-Geltung zu geben. Coussemaker überträgt diese Stelle mit:



21. Das erste *d* der Originalnotierung in Gestalt einer *brevis* ist als fehlerhaft zu streichen, da auf die Silbe *bus* nur 1 Note, und zwar die ebenfalls den Ton *d* fordernde *longa cum plica ascendente*, entfällt.

22. In der Originalnotierung muß dieses *c* mit *longa*-Geltung in ein solches mit *brevis*-Geltung verwandelt werden. Die beiden, die *perfectio* eröffnenden *elmuahym* können wegen ihrer beträchtlichen Entfernung von einander nicht als *currentes*, sondern nur als *elmuahym* mit Semibrevengeltung gelesen werden. Dagegen haben die dem zweiten *c* folgenden *elmuahym* unbedingt *currentes*-Wert. Die einfachste Entzifferung dieser anscheinend stark korrumpierten Stelle bestände darin, daß man das erste *c* überhaupt wegfällen ließe und den beiden letztgenannten *elmuahym* Semibreven-Geltung gäbe. Aber was dann mit dem langen Text anfangen?

23. Wahrscheinlich dürfte in der Handschrift *a h* statt *g a* stehen.

24. Wahrscheinlich dürfte in der Handschrift *g a* statt *a h* stehen.

Oktav-Parallelen zwischen zwei Stimmen finden sich in den Takten: 11/12, 13, 18/19.

Quint-Parallelen zwischen zwei Stimmen finden sich in den Takten: 1/2, 7/8, 17, 23/24, 35/36, 51/52, 55/56, 57.

Terz-Intervalle werden gebildet:

vom Triplum und Discantus T. 3, 7, 10, 15, 23, 34, 35, 38, 47, 53, 57, 59, 61.

vom Triplum und Tenor T. 33.

vom Discantus und Tenor T. 7, 9, 31, 32, 35, 39, 41, 43, 55, 57, 61.

Sext-Intervalle werden gebildet:

vom Triplum und Discantus T. 9, 59.


vom Triplum und Tenor T. 3, 43, 61.

vom Discantus und Tenor T. 29.

Sexten werden jedoch, da sie nur auf dem leichten Taktteil vorkommen, stets als Dissonanzen behandelt.

a, a¹, b. Rhythmische Verbindung zweier Motive im Tenor; das erste erscheint noch einmal notengetreu wiederholt (von Takt 29 an).

c. In diesem Takt findet zwischen Tenor und Discantus an beiden Stellen genaue Übereinstimmung statt, also auch in diesem Stück ruft der Gleichklang des Tenor rein mechanisch eine gleiche Discantus-Gestaltung hervor; doch findet sich in allen Tonsätzen aus dem III. Fascikel im Gegensatz zu denen aus dem IV. außer den beiden Stellen in unsrem Stück nirgends eine ein- oder mehrere Male wiederholte Übereinstimmung zwischen zwei Stimmen.

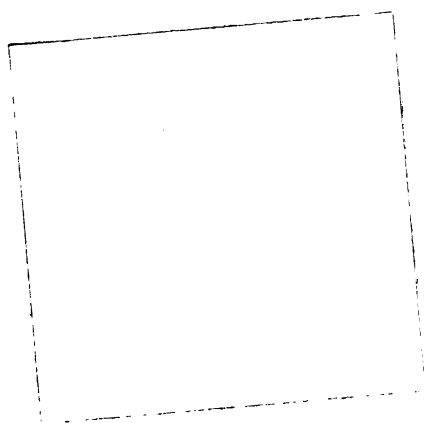
d. Imitation der Tonfigur  des Discantus durch den Tenor.

Alphabetisches Register.

(Die großen Zahlen bezeichnen die Seiten, die beigelegten kleinen die betr. Nummer der Anmerkung.)

- | | |
|--|---|
| Aegidius de Murino 120 ³ . | Elias Salomonis 7. |
| Alfarabi 21 ¹ . | Elmuahym des Anon. 4. 21 u. ff., 22 ³ , 122, 156 ff. |
| Aron, Pietro 143. | Elmuarifa des Anon. 4. 21 ¹ , 22, 22 ³ . |
| Altfranzösische Tonschule, Überblick über die 2 u. ff. | Engelbert von Admont 7, 118. |
| Anonymus 4. »De mensuris et discantu«, fortgesetzt citierter Traktat. | Fauxbourdon 1, 87. |
| Anonymus 7. »De musica libellus« 10, 11, 12, 14, 35 ⁵ , 91 ³ . | Flores 116 u. ff. |
| Antiphonarium medicum 123. | Fornsete, John 5. |
| Apertum 120 ² . | Fractio s. Diminuieren. |
| Arnulphus de S. Gilleno 118. | Franco von Cöln 3, 7. |
| Auftaktbedeutung der beginnenden Breven im II., IV. Modus, 12. | Franco von Paris 3, 7, 10, 11, 13, 18, 24, 26, 30, 32, 35, 38, 49, 51, 60, 61, 64, 65, 75, 88, 117 ¹ , 140. |
| Augmentatio 97. | Frangere s. Diminuieren. |
| Blakesmith 5. | Garlandia, Johannes de (1190—1240), 2, 7, 10, 11, 12, 14, 17, 23, 24, 26, 29, 32, 35, 38, 43, 51, 60, 64, 65, 67 ² , 74 ff., 85 ff., 116, 117 ¹ , 118, 122, 141, 143. |
| Boethius 89. | Garlandia, Johannes de (1300) 3. |
| Bossinensis, Franciscus 90. | Gesius, Bartholomäus 90. |
| Brunham, Robert 5. | Giraldus Cambrensis 140. |
| Cantus coronatus 119. | Glarean 90. |
| Cantilena 120. | Grocheo, Johannes de 3, 12, 13 ³ , 20 ² , 87 ² , 88 ² , 119 ff., 120 ² , 136, 142. |
| Carmen 3. | Hanboys, Johannes 89. |
| Catch 88. | Hieronymus de Moravia 3, 10 ¹ , 12, 21 ¹ , 24 ¹ , 64, 116, 118. |
| Caudatus continens 155. | Hofhaimer, Paul 90. |
| Clausula 120 ² . | Hoquetus 87 u. ff. |
| Clausum 120 ² . | Hothby, John 17, 22 ³ , 89. |
| Color 116, 143 ¹ . | Hucbald 2, 119. |
| Colorieren s. Diminuieren. | Imitationen, erste Anfänge der 143/4, 143 ³ . |
| Conductus 87, 118 ¹ . | Instrumentalmusik 116, 117, 118, 120, 142. |
| Copula 87. | Integer valor 98. |
| Currentes 21, 98 ff., 122, 140, 156 ff. | Joachim a Burgk 90. |
| Dietricus (Karlsruher Anonymus) 10, 17. | Johannes (filius dei) 5. |
| Diminuieren der Modi durch Currentes 98—116. | Johannes de Burgundia 3. |
| Diminutio 98. | Johannes le Fauconer 3. |
| Discantus 1 u. ff., 87. | Josquin de Près 90. |
| Discantus positio vulgaris 11, 12, 14, 18 ² , 91 ³ , 124, 126, 143 ³ , 153. | Judenkunig, Hans 90. |
| Distinctio 24 ⁷ , 120 ² , 137 ¹ , 138. | Kirchentöne, Ignorierung der, in der Volksmusik 119. |
| Ducis, Benedict 90. | Leoninus 2, 5 ² , 18, 39 ² , 98, 116, 126. |
| Duncaster, W. de 5. | |
| Dur und Moll, in der weltlichen Musik 120. | |
| Eccard, Johannes 90. | |

- Ligaturentabelle (Gegenüberstellung der Ligaturen vorfrancoisicher und francoisicher Notation) 85^b.
 Littera, cum = sine 18.
 Makeblite von Winchester 5.
 Marchettus von Padua 7, 141.
 Mastodio, Guilelmus de 3.
 Mensuralnotenschrift, Ursprung der, in Paris 1/2, 4, 20.
 Metrik, Begriff der, im Altertum und Mittelalter 8 u. ff.
 Michael von Augsburg 90.
 Minima 3, 91.
 = Kirchentöne 90¹.
 = rhythm. Schemata 10 u. ff.
 = Kompositionen im allgem. 90¹.
 Ursprung der 9.
 Modi { Darstellung der regelmäßigen 12.
 Ausprägung der regelmäßigen in Ligaturen 23—86; Tabelle 85^b.
 Lehre von den unregelmäßigen 90—97.
 perfekte und imperfekte 13 u. ff.
 Montpellier, der Liederkodex von 18³, 95, 98, 118¹, 123 ff.
 Motetus 87, 126, 136, 153.
 Muris (I.), Johannes de 3².
 Muris (II.), Johannes de 3.
 Musica mensurata 4, 10, 15.
 Musica plana 4, 10, 15.
 Neumenschrift 16 u. ff.
 Nicolaus Capuanus 141.
 Notre-Dame, kurzer Abriß einer Geschichte der -Kathedrale 5².
 Ockeghem 90.
 Odenkomposition im 16. Jahrhundert 90.
 Odington, Walter 3¹, 7, 8, 9², 12, 13², 18³, 24, 27, 30, 32, 35, 36, 38, 49, 51, 53, 60, 64, 75, 84, 94, 140, 141.
 Olthovius, Statius 90.
 Opposita proprietates 17.
 Ordines in den Modis 14.
 Organum 1, 87.
 Organum purum 87, 94 ff.
 Parallelen, { Quint- { 140, 157.
 { Oktav- {
 Paris, Bedeutung der Stadt für die Entwicklung der Mensuralmusik und -Notenschrift 1, 4, 20.
 Pausen, in der vorgarlandischen Theorie 23, 122, 154.
 Pausenlehre des Anon. 4. 22.
 Perfectio, in den Ligaturen 17, 20.
 Perotinus 2, 5, 18, 20, 39², 67², 95, 98, 99², 116, 125, 126.
 Petrus de Cruce 2, 20.
 Petrus Picardus 3, 153.
 Plica 74 u. ff.
 Praetorius 117.
 Pseudo-Aristoteles 2¹, 11, 13, 13², 13³, 17, 18², 18³, 22², 64⁵, 141, 153.
 Proprietas, in den Ligaturen 17, 20.
 Puncta 97, 120².
 Punctus { = Melodieabschnitt 97, 120².
 { = Notenzeichen 19.
 Rhythmus consonans 138.
 Rhythmische Übereinstimmung zwischen Triplum und Discantus 136, 143.
 Rhythmik, Begriff der, im Altertum und Mittelalter 8 u. ff.
 Rhythmus = Strophe 8.
 Rondellus 87.
 Sabilone, Robertus de 2, 6, 20, 116.
 Sacalia, Simon de 3.
 Schlußtriller 117¹.
 Senfl, Ludwig 90.
 Sexten als Kon- oder Dissonanzen 140, 141.
 Soli ordines in den Modis 48, 59, 65, 87.
 Stantipes 119.
 Subsemitonium 116, 141.
 Tempo, Verbindung von Stimmen mit verschiedenem, 96.
 Tenor, über die Ausführung des, in mehrstimmigen Sätzen 142.
 Terzen als Kon- oder Dissonanzen 140, 141.
 Theobaldus Gallicus 3.
 Thomas Anglicus 5.
 Thomas de S. Juliano 2.
 Tractus des Anon. 4 = Plica 74 u. ff.
 Tritonius, Petrus 90.
 Troubadours und Trouvères, bedeutendste des 12. Jahrhunderts 121¹.
 Trowell, Robert 5.
 Tunstede, Simon 88.
 Verzierungslehre s. Flores, Color, Diminuieren.
 Vitry, Philipp de 3.



Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte.

Zu unseren beiden offiziellen Publikationsorganen wird von jetzt an ein drittes, sozusagen nicht-offizielles treten, zu dessen Bezug die Mitglieder nicht verpflichtet sind und welches in zwanglosen Heften erscheint. Diese

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft

haben den Zweck, die »Sammelbände« zu entlasten. Wie in der »Zeitschrift« nur Aufsätze von höchstens einem Druckbogen Länge aufgenommen werden können, so hat sich für die »Sammelbände« das Prinzip als zweckmäßig herausgestellt, nur Abhandlungen von höchstens fünf Druckbogen Umfang aufzunehmen. Um aber den diesen Umfang übersteigenden Arbeiten von Wert ebenfalls Platz zu schaffen, sollen nunmehr die »Beihefte« dienen. Das schon vor Auftreten der Internationalen Musikgesellschaft unter dem Titel »Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen von deutschen Hochschulen« begründete Unternehmen geht in den »Beiheften« auf. Den Mitgliedern der Internationalen Musikgesellschaft steht es frei, ob sie die Beihefte, die selbständige neue Forschungen enthalten, beziehen wollen. Diese Beihefte, die durch sämtliche angesehenen Buchhandlungen des In- und Auslandes oder unmittelbar von der Verlagshandlung Breitkopf & Härtel bezogen werden können, werden je nach Umfang zu mäßigen Preisen portofrei an die subscribierenden Mitglieder geliefert. Die bisher erschienenen Hefte der ersten Reihe der Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten werden unter denselben Bedingungen den Mitgliedern abgegeben.

Die Centralgeschäftsstelle der Internationalen Musikgesellschaft.

Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft.

- I. Edgar Istel, Jean Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene Pygmalion. Preis M 1.50.
- II. Johannes Wolf, Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia. Preis M 4.—.
- III. Oswald Körte, Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. Preis M 5.—.
- IV. Theodor Kroyer, Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Madrigals. Preis M 6.—.
- V. Karl Nef, Zur Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang: Notenbeispiele in Auswahl. Preis M 3.—.
- VI. Walter Niemann, Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie der Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitrag zur Geschichte der altfranzösischen Tonschule des 12. Jahrhunderts. Preis M 6.—.

Früher sind als Hefte der

»Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten von deutschen Hochschulen« erschienen:

- I. Eduard Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Preis M 9.—.
- II. Hermann Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik. Preis M 4.—.
- III. Heinrich Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Preis M 4.—.
- IV. Richard Hohenemser, Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jahrhundert auf die deutschen Komponisten? Preis M 4.—.

To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below

MUSIC LIBRARY OF

MAY 3 1955

MUSIC LIBRARY F

JUN 3 1958

ML 174 .N671 C.1
Über die abweichende bedeutung
Stanford University Libraries



3 6105 042 451 422

ML174
N671